

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

# **Bakalářská práce**

Kristina Němcová

## **Kapitoly dějin teorií o vznešeném a jejich reflexe ve výtvarném umění**

(Chapters on the theories of sublime and their reflection in fine art)

Praha 2013

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Konečný

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce prof. PhDr. Lubomíru Konečnému za odborné vedení práce a za mnohé cenné připomínky a upozornění.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze, dne 21. května 2013*

*podpis*

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se věnuje problematice vznešena v teoretické i praktické rovině. Rozebírá vývoj teorií o vznešeném od antiky až po 19. století a jejich reflexi ve výtvarném umění. V antice je tato reflexe zpracována na soše Niobé z římského chrámu Apollóna, v období romantismu je uvedena v několika kapitolách týkajících se různých pojetí této problematiky v Čechách, Anglii, Švýcarsku, Německu, Norsku či Americe. Důraz je položen na reflexi v dílech dvou zásadních autorů- anglického malíře Josepha Williama Turnera a německého umělce Caspara Davida Friedricha.

## **Klíčová slova**

vznešeno, romantismus, krajinomalba, J.W. Turner, C. D. Friedrich, Pseudo- Longinus, Edmund Burke, Immanuel Kant, Friedrich Schiller, John Ruskin, Hudson River School, česká romantická krajinomalba

## **Abstract**

The bachelor thesis is dealing with the term sublime on both a theoretical and practical level. The development of theories of the sublime and its reflection in fine art is analyzed from the antiquity to the 19<sup>th</sup> Century. The reflection in fine art in the ancient times is shown on the statue of Niobé from Apollon temple in Rome. In chapters on the Romantic period the term sublime is reflected in landscape painting in Bohemia, United Kingdom, Switzerland, Germany, Norway and America. The emphasis is put on the reflection in works of two artists- British painter Joseph William Turner and German painter Caspar David Friedrich.

## **Key Words**

sublime, romanticism, landscape painting, J. W. Turner, C. D. Friedrich, Pseudo- Longinus, Edmund Burke, Immanuel Kant, Friedrich Schiller, John Ruskin, Hudson River School, Czech romantic painting

# Obsah

<b>1. Úvod</b>	<b>6</b>
<b>2. Antické vznešeno slova</b>	<b>9</b>
2.1. Pseudo- Longinus	10
2.2. Bůh a vznešeno	12
2.3. Antická socha Niobé v pojetí F. A. Trendelenburga	13
<b>3. Návrat teorií o vznešeném v 18. století a dopad na krajinomalbu 19. století</b>	<b>15</b>
<b>3. 1. Idea vznešeného v textech filozofů a spisovatelů 18. století</b>	<b>15</b>
3.1.1. Edmund Burke	19
3.1.2. Immanuel Kant	20
3.1.3. Friedrich Schiller	22
3.1.4. John Ruskin	23
3.1.5. Pokračovatelé v 19. století	25
<b>3. 2. Odkaz v evropské krajinomalbě v 19. století</b>	<b>26</b>
3.2.1. Vrcholy Alp- švýcarská, německá a anglická tradice	27
3.2.2. Hory a moře- skandinávská tradice	29
3.2.3. Anglie a fenomén zvaný Gordale Scar	31
3.2.4. Apokalypsa Johna Martina	31
<b>3. 3. Joseph William Turner</b>	<b>33</b>
3.3.1. Pravdivost jako cesta ke vznešenu	34
3.3.2. Osamocená postava jako mediátor vznešena	35
3.3.3. Turnerovo moře	36
3.3.4. Bouře	38
3.3.5. Světlo je barva	40
3.3.6. Světlo je Bůh	43
<b>3. 4. Caspar David Friedrich</b>	<b>43</b>
3.4.1. Das Eismeer- vznešeno severu	44
3.4.2. Kontemplující odvrácená postava	45
3.4.3. Mlha- Das Unheimlich	48
3.4.4. Mnich na břehu moře	49
<b>3. 5. Reakce za oceánem- americká krajinomalba v 19. století</b>	<b>51</b>
<b>3.6. Motivy vznešena v české krajinomalbě 19. století</b>	<b>55</b>
<b>4. Závěr</b>	<b>59</b>
<b>5. Seznam použité literatury</b>	<b>61</b>
<b>6. Seznam vyobrazení</b>	<b>65</b>

# 1. Úvod

Ve své bakalářské práci budu pojednávat vývoj estetických teorií o vznešeném a jejich reflexi ve výtvarném umění od antiky až do 19. století. Nejdříve bych zde ráda uvedla motivaci k výběru právě tohoto tématu. Texty o vznešeném jsem objevila díky obrazům anglického malíře Josepha Williama Turnera, jež pro mě obsahovaly cosi udivujícího. Nejspíše mě fascinovala jeho snaha zpodobnit prchavost světla a atmosféru krajiny jednoho momentu. Díky Turnerovi jsem objevila knížku Edmunda Burkea- O vkusu, kráse a vznešeném. Právě tento pojem vznešena, tak jak jej Burke popisuje, mi z velké části definoval to, čím pro mě byl Turner ohromující a fascinující.

O to víc pro mě byl termín „vznešeno“ záhadnější, čím víc se jeho význam během minulých staletí proměnil. Jak nalezneme ve slovníku Ústavu pro jazyk český, přídavné jméno „vznešený“ označuje někoho společensky vysoce postaveného či vznešený původ, důstojnost a ušlechtilost. Až následně je zde zmínka o vznešenu jako objektu, který budí obdiv svou mohutností a velkolepostí. Nyní bychom jej nejspíše nepoužili v popisu krajiny či pocitu, který cítíme ve chvíli, kdy se naše mysl snaží uchopit něco, co ji přesahuje. Tedy tak, jak bylo toto slovo chápáno v době romantismu.

To ovšem neznamená, že bychom tyto pocity vznešena neprožívali. Marně se snažím najít slovo, které by popsalo například můj pocit získaný při pohledu na hvězdy. Vždy mě totiž napadne myšlenka, že ona hvězda, na kterou právě hledím, již může být mrtvá, vyhaslá a pouze ono světlo, které kdysi vyzařovala, putuje k Zemi několik desítek let. Jak je možné, že vidím něco, co již dávno zaniklo? A jak velká tím pádem musí být vzdálenost mezi mnou a onou hvězdou? A co je za ní? Přišla jsem na to, že pocit, který v těchto momentech cítím, bych popsala slovem „malost“. Malost vůči našemu světu, přírodě i celému vesmíru. Ovšem vždy společně s tímto pocitem malosti přichází neovladatelná touha po vědění- touha poznat celý vesmír. Ač již nyní neobjevujeme nové světadíly a víme, že země je kulatá, stále budeme objevovat další a další poznatky týkající se našeho světa, které nám kdysi mohly připadat nepředstavitelné. Díky mikroskopům a dalekohledům jsme zjistili, že svět, který vidíme očima, je naprosto zanedbatelný vůči tomu, co je našemu zraku skryto. Přestože se lidstvo od samého počátku snaží svůj svět ovládnout a získat nad ním úplnou kontrolu, věřím, že příroda nikdy nepřestane člověka udivovat a přesvědčovat jej o jeho malosti. A právě z

důvodu, že je tento „údiv“, ač do jisté míry obměněný, a snad jen nepopisovaný termínem „vznešeno“, stále aktuální, rozhodla jsem se jej zpracovat ve své bakalářské práci.

Tématem vznešena se ve svých teoriích zabývalo mnoho filozofů a spisovatelů již od antiky a i v dnešní době je tato otázka stále aktuální. Stačí připomenout nedávno vydanou knihu *Beyond the Finite* od Iaina Boyda Whyta a Roalda Hoffmanna, kteří na vznešeno nahlíží ve spojení s moderní vědou- zkoumají například biologické pochody v lidském mozku ve chvíli, kdy zpracovává podněty spojené se vznešenem.

První kapitola práce se bude věnovat pojetí vznešena v antice. V této době byl termín „vznešeno“ ovšem spojován pouze s uměním rétorickým, a tudíž zde nemůžeme nalézt žádné přímé ovlivnění umělců ve výtvarném umění. Složitější je to i díky faktu, že většina děl se nedochovala, pouze jen v popisech či kopiích. Klíčovým pro téma vznešena se stal autor spisu *O vznešenu* z helénského období, který je nazýván Pseudo-Longinus, a jehož text v práci rozeberu. Jako jedno z výtvarných antických děl, které je považováno za nositele vznešena, uvádím sochu Niobé. Toto dílo bylo impulsem německému filozofovi F. A. Trendelenburgovi k sepsání celé přednášky o problematice vznešena. Proto tedy zahrnu rozbor jeho textu v první kapitole.

Zájem o tuto estetickou kategorii se opět obnovil až díky překladům Nicolase Boileaua v 17. století. V hlavní kapitole této práce (kapitola č. 3) popíši vývoj teorií v 18. století a tyto teorie se pokusím reflektovat ve výtvarném umění. U některých umělců je doloženo, že texty četli a lze říci, že většina s nimi byla přinejmenším obeznána, neboť byl fenomén vznešena v této době velmi rozšířen. V romantické krajinomalbě jsem chtěla vytyčit hlavní centra, která se motivem vznešena více zabývala, a následně podrobně rozebrat tvorbu ve spojení se vznešenem dvou významných romantických umělců, Williama Turnera a Caspara Davida Friedricha.

Ve své práci nebudu ukazovat pouze nejoriginálnější nebo nejcitlivější reakce na dobové teorie. Náměty, které byly popisovány jako vznešené, budily v romantismu velkou oblibu, a tudíž to pro mnohé umělce mohla být i jedna z cest k získání publika.

V českém prostředí nebylo toto téma zatím zpracováno, a proto vycházím ze zahraniční literatury, kde již v některých případech existuje k jednotlivým autorům rozbor jejich pojetí vznešena. Na českou krajinomalbu nebylo ve spojitosti se vznešenem dosud

nahlíženo, pokusím se proto najít podobné motivy v obrazech českých romantických krajinářů, konkrétně u žáků Haushoferovy školy.



## 2. Antické vznešeno slova

Historie teorií o vznešeném sahají až do antiky, vznikají spolu se zrodem celé disciplíny estetiky a reflektují vztah člověka s okolním světem, který v něm vzbuzuje silné emoce, hrůzu či úžas. Historii vznešena popisuje například filozof Timothy M. Costelloe v knize *The sublime: from antiquity to the present*, kde přikládá i rozbor slova *sublime*. Termín vznešeno pochází z řeckého slova *hupsos*, jež znamená vrchol, velkolepost či směr vzhůru. V latině jej pak označuje slovo *sublimis*, které dalo vzniku anglickému termínu *sublime*. Slovo je složeno z předpony *sub* znamenající předložku pod či nad a podstatného jména *limen*, jež pak míní hranice, omezení nebo práh.<sup>1</sup>

Prvním dochovaným spisem o vznešenu je text Dionýsův nebo Longinův. Autorství se přikládá buď dějepisci a řečníkovi Dionysovi Halikarnaskému žijícímu v době Augustově, či filozofu a literárnímu kritikovi Longinovi, který žil ve 3. století po Kr.. Pravděpodobně nebyl autorem ani jeden, neboť vznik díla je odhadován do 1. století po Kr., a proto je v literatuře jako autor většinou uváděn Pseudo- Longinus.<sup>2</sup> Longinus navazuje na tradici antických řečníků, například Cicera, ale jeho pojetí toho, co je v rétorice nejpodstatnější, se výrazně mění. Podle Longina již není nutné pouhé *inventio, dispositio, elocutio, memoriam a actio*, ale umění řečníka musí obsahovat ještě vznešeno.<sup>3</sup> Obecně je podle Longina těžké vznešeno definovat, neboť pouze ten, kdo je jím právě povznesen, instinktivně ví, že prožívá vznešeno.<sup>4</sup>

Jedním z důležitých textů, které se už v určitých momentech dotýkají vznešena, ač v něm není explicitně pojmenováno, je **Aristotelova** Poetika. Aristoteles zde popisuje princip napodobování a zmiňuje zajímavou myšlenku, která konvenuje s výkladem vznešena. Sklon k napodobování je člověku vrozen již od dětství a tento proces jej také odlišuje od ostatních živočichů- člověk je nejdokonalejším napodobitelem svého okolního světa, své první zkušenosti získává právě napodobováním. Aristoteles ale dodává, že zvláštní zálibu máme v pozorování reprodukcí objektů, které samy o sobě vidíme s nelibostí, ale na vyobrazení je pozorujeme s potěšením- například mrtvá těla. Příčinou tohoto rozporného vnímání je touha poznávat, vidět věci, které jsme dosud

---

<sup>1</sup> Timothy M. COSTELLOE: *The sublime: from antiquity to the present*, New York 2012, 2.

<sup>2</sup> Václav SLÁDEK: *Dionýsiův neb Longinův spis "O vznešenu"*, Praha 1931, 6.

<sup>3</sup> Philip SHAW: *The Sublime*, New York 2006, 12.

<sup>4</sup> *Ibidem* 13.

neviděli. Proto také lidé s oblibou hledí na obrazy, neboť jim poskytují poučení a rozjítřují jejich fantazii, když se domýšlí, co který předmět znamená.<sup>5</sup> Tyto myšlenky jsou nadále rozvedeny právě v teoriích o vznešeném. Například Immanuel Kant ve své *Kritice soudnosti* prozkoumává teorii vnímání, čímž položil základy moderní neurovědy.<sup>6</sup>

## 2.1. Pseudo- Longinus

Spisu Pseudo- Longina jakožto vlivnému textu, který stojí na počátku celého vývoje teorií o vznešeném, se budu věnovat detailněji. V první kapitole Longinus reaguje na text Caeciliův, jenž měl být věnován tomuto diskurzu, ale bohužel se nedochoval. Podle Longina naprosto nevystihuje hlavní a podstatné myšlenky této problematiky. Caecilius svým čtenářům prý mnoha příklady dokládá povahu vznešena, ale již nemyslí na způsob, jakým bychom mohli naši mysl pozdvihnout k jistému stupni velikosti, což Longinus považuje za to nejpodstatnější.<sup>7</sup>

Termínem vznešeno popisuje v literatuře autor sloh, který je svého druhu dokonalý, ušlechtilý a je myšlenkou i výrazem povznesený nad všednost. Neklamným znakem vznešena je trvalý dojem, jenž zanechává v mysli čtenáře a posluchače, a který nemizí ani při častějším a opakovaném čtení. Změnu chápání vznešena v Longinově pojetí popisuje Nicolas Boileau v předmluvě svého překladu Longinova spisu, který zapříčinil návrat k tomuto tématu v 18. století. Podle Boileaua již vznešenem Longinus nemíní styl řečníků, ale výjimečnost a velkolepost, která v rozpravě ohromuje a uchvacuje. Vznešený styl se vždy týkal pouze způsobu dikce, jež měla být exaltovaná, ale vznešeno samo o sobě může být nalezeno třeba v pouhé myšlence, v pouhém slovním obratu.<sup>8</sup>

Podle Longina pouze vznešeno zjedná básníkům slávu a nesmrtelnost. Longinus vytýká Caeciliově, že velkolepost a cit považoval za jedno a to samé a vášeň nehodnotil jako součást vznešenosti. Spisovatel podle Longinových slov nemusí být vždy

---

<sup>5</sup> ARISTOTELES: Poetika, Praha 1936<sup>5</sup>, 38.

<sup>6</sup> Roald HOFFMANN/ Iain BOYD WHYTE: Beyond the Finite- The Sublime in Art and Science, New York 2011, 100.

<sup>7</sup> SLÁDEK (pozn. 2) 9.

<sup>8</sup> *par Sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent le style sublime : mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte* in Nicolas BOILEAU: Traite du sublime, ou du merveilleux, 1722, 10.

vynikající řečník a naopak.<sup>9</sup> Právě jako nejsilnější a nejmohutnější projev považuje vášeň, která *šíleným vichrem nadšeně vyrazí a slovům dodává takřka věšteckého vytržení*.<sup>10</sup>

Phillip Shaw v reakci na Longina popisuje vznešeno jako stav mysli, který může být popsán jako úžas, ohromení či extáze.

*All that remains essential to the sublime is state of feeling, which may be loosely described as wonder, awe, rapture, astonishment, ecstasy, or elevation, terms that rests uncomfortably with the increasingly functional nature of public speech.*<sup>11</sup>

Této vášni způsobené vznešenem přikládá Longinus mnohem větší váhu než Horatiovu *ars*- umění jako mistrovství řemesla, propojení teorie a techniky. Pro Horatia byly naopak velké myšlenky a silné emoce podřazeny takzvanému *decoru*.<sup>12</sup>

Longinus uvádí, že možná ani není vhodné, aby sepsal nějaký návod na vznešeno, jelikož ten, kdo by jej chtěl podrobit pravidlům, nikdy by vznešena nedosáhl. Také uvažuje nad myšlenkou, že vznešeno je člověku vrozené a nelze tedy nabýt učením. Následně ale dodává, že i příroda, která je svobodná a zdá se být chaotická, funguje podle určitých pravidel. Pokud ale někdo touží dosáhnout vznešeného slohu za každou cenu, s největší pravděpodobností sklouzne k nabubřelosti, *upadá podivným během přirozenosti ve vadu opačnou*.<sup>13</sup>

Dále máme podle Longina považovat za příklady vznešena to, co je krásné a pravé, a líbí se všem a vždy. Pokud o něčem mají lidé stejný úsudek po celé věky, nabývá předmět vzhledem k obdivu mocné a nepochybné věrohodnosti.<sup>14</sup> Tímto vlastně částečně popírá své tvrzení, že vznešeno je ohlasem pouze velké mysli, neboť se má líbit všem. Ale snad v této citaci slovo *všem* znamená pouze ty, kteří vznešeno jsou schopni pocítit.

---

<sup>9</sup> SLÁDEK (pozn. 2) 19.

<sup>10</sup> Ibidem 20.

<sup>11</sup> SHAW (pozn. 3) 14.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> SLÁDEK (pozn. 2) 12-13.

<sup>14</sup> Ibidem 18.

Na Longinovo tvrzení, že vznešeno vzniká pouze ve veliké mysli, bude dále navazovat například Immanuel Kant. Jak popisuje Longinus, je to právě mysl, která obsahuje velké a vznešené myšlenky, jež jsou hodné obdivu pro svoji velikost.<sup>15</sup>

## 2. 2. Bůh a vznešeno

I Longinus ve svém spisu několikrát zmiňuje vznešeno ve spojitosti s něčím božským. Například Platóna popisuje jako „božského“ nebo Démosthena jako majícího „božský dar“.<sup>16</sup> Podle Shawa v umění a v přírodě hledáme spíše přesnost a správnost v zobrazení, v literatuře toužíme po něčem víc než lidském. Tak i Longinus uvádí jako nejvyšší možný příklad vznešena citaci z Bible z Genesis: *Řekl Bůh, staniž se světlo! Stalo se.*<sup>17</sup> Následně podobně popisuje v navazující citaci z Homéra:

*Aspoň z mlhy té, Die, rač vytrhnout Achájů syny, učiň jasno a dej, bychom prozířt očima mohli. Světlo jen, pak nás i znič.*<sup>18</sup>

V tomto pojetí vznešena jako cosi transcendentálního, božského dále pokračuje sv. Augustin v knize *De Trinitate*.

*Behold and see, if thou canst, O soul pressed down by the corruptible body, and weighed down by earthly thoughts, many and various; behold and see, if thou canst, that God is truth. For it is written that "God is light;" not in such way as these eyes see, but in such way as the heart sees, when it is said, He is truth. Ask not what is truth; for immediately the darkness of corporeal images and the clouds of phantasms will put themselves in the way, and will disturb that calm which at the first twinkling shone forth to thee, when I said truth. See that thou remains, if thou canst, in that first twinkling with which thou art dazzled, as it were, by a flash, when it is said to thee, Truth. But thou canst not; thou wilt glide back into those usual and earthly things.*<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> SLÁDEK (pozn. 2) 20.

<sup>16</sup> SHAW (pozn. 3) 19

<sup>17</sup> SLÁDEK (pozn. 2) 22.

<sup>18</sup> Ibidem 23.

<sup>19</sup> AUGUSTIN: *De Trinitate*, in: <http://oll.libertyfund.org>, editor Phillip Schaff, Buffalo 1887.

Zde se Augustin snaží popsat možnost, jak máme pochopit Boha jako pravdu- jako záblesk, první impuls, který ucítíme a uvidíme při vyslovení slova pravda. Zde navazuje na učení Platona, který se zabýval myšlenkou fyzických a ideálních objektů.<sup>20</sup>

Spojení vznešena s Bohem tedy nebylo ani v antice a nebude ani v romantismu ničím neobvyklým. V antice to bude reprezentovat i v následující kapitole socha Niobé, která podle Trendelenburga vyjevuje vznešeno právě ve spojení s božskou mocí. V romantismu tato tendence bude zřetelná například na dílech Williama Turnera či Caspara Davida Friedricha. Zásadní se stane dále v Americe, kde je příroda do publikování Darwinovy evoluční teorie považována krajináři za božské dílo a ráj na zemi, a proto je snaha ji vyjevit jako co nejvznešenější.

### 2.3. Antická socha Niobé v pojetí F. A. Trendelenburga

Friedrich A. Trendelenburg ve svém pojednání *Einige Betrachtungen über das Schöne und Erhabene*, jež bylo předneseno v roce 1846 na Berlínské univerzitě, popisuje jako nejsilnější moment vyvolávající vznešeno sochařský výjev, na kterém se bohové mstí Niobé za její pýchu, a Niobé je tak přítomna zavraždění svých dětí. Sochu Niobé s umírajícími dětmi v chrámu Apollóna v Římě popisuje již Plinius. Sochy byly nejspíše při nějaké katastrofě v Římě zničeny, v roce 1583 byly ovšem nedaleko nalezeny kopie, které jsou nyní známy jako sousoší Niobé.<sup>21</sup> Bylo nalezeno třináct soch, tři z celkové koncepce se nenašly. Trendelenburg ve svém textu vychází hlavně z kresby, na které je celá koncepce znázorněna.[1] Tento hrůzný výjev podle Trendelenburga musel v divákovi stojícím pod tympanonem chrámu, kde byly sochy umístěny, vyvolat dojem vznešena.

*Jsmeli schopni si malé postavy naší kresby v duchu protáhnout a dívat se na ně v celé velikosti tak, jak shlížely z tympanonu chrámu: tak nás neomylně zasáhne dojem vznešena, který nás uprostřed tohoto dějiště bolesti a smrti povznese nad totéž.*<sup>22</sup>

Podle Trendelenburga byla sochařskými díly návštěvníkovi chrámu připomenuta moc Boha, jemuž chrám patřil. Na sousoší jsou emoce koncentrovány právě v matce, která

---

<sup>20</sup> SHAW (pozn. 3) 20.

<sup>21</sup> Thomas DAVIDSON: A Short Account of the Niobe Group, University of Michigan 2005<sup>2</sup>, 15.

<sup>22</sup> Friedrich Adolf TRENDELENBURG: Kleine Schriften, překlad Nikola Virglerová, diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy university, Brno 2008.

stojí uprostřed zasažena nevýslovnou bolestí, ale přesto je její *bolest zkrocena ušlechtilou silou a Niobé si nepřestává být vědoma své svrchovanosti*.<sup>23</sup> Podstatné pro Trendelenburga je forma, kterou je vznešeno vyjádřeno. Niobé je stále krásná.[2] Trendelenburg udává, že vznešeno nikdy není nahé, ale vždy je zahaleno v kráse. I poté, co samo vznešeno odezní, je onen tíživý pocit opět zmírněn krásou. Na Niobé nenalezneme žádnou linii, která by oku nelahodila, obrysy jejího roucha se zvedají v ušlechtilých liniích, vše je na ní velkolepé a jednoduché. Všechny postavy vyzařují krásu, ale nejenom ji, neboť krása je již dotčena onou tragédií. Trendelenburg uvádí paralelu k divokému moři, které se v mohutných vlnách přibližuje a děsí nás. Čím blíže mořskému břehu, tím se ale zmírňuje a ukazuje v krásných liniích pokrytých pěnou.

Dalším zásadním momentem pro Trendelenburga je ukrytí nejmladší dcery do klína matky a nejmladšího syna do ochrany „vychovatele“.

*Kdyby drtící vyšší moc před našima očima zasáhla právě to něžné, snadno by se namísto vznešené jevila jako necitelná a divoká. Způsobem umělcova pojetí tohoto poměru je dílo bohatší o motiv lidského krásna.*<sup>24</sup>

Na koncepci sochaře si Trendelenburg nejvíce cení především faktu, že zde chybí sám bůh Apollón a Artemis, kteří jsou záhubou umírajících dětí. Na celém výjevu tak pouze spatřujeme jejich moc, přičemž oni zůstávají neviditelní. Kdyby je divák mohl spatřit, vidět napjatý luk, který svými šípy zasahuje bezmocné děti, účinek celého výjevu by byl oslaben.

Jak jsem již napsala, Trendelenburg v tomto výjevu spatřuje vznešeno jako božskou moc, která vítězí nad lidskou pýchou, a jako lidskou sílu Niobé. V oné božské síle zaniká krása dětí, jež z nich ale stále vyzařuje. Proto má vést tento výjev k uvědomění si hranic mezi božskou a lidskou mocí. A v onom smíšeném pocitu, který člověk získá podle slov Trendelenburga potěšením z božské moci a oné lidské síly, se skrývá vznešeno celého výjevu.

---

<sup>23</sup> TRENDELENBURG (pozn. 22)

<sup>24</sup> Ibidem.

### 3. Návrat teorií o vznešeném v 18. století a dopad na krajinomalbu 19. století

#### 3. 1. Idea vznešeného v textech filozofů a spisovatelů v 18. století

Díky novodobým překladům Pseudo- Longinova spisu např. od Nicolase Boileaua, který byl vydán v roce 1674, se zájem o vznešené od dob antiky opět obnovil. Teorie se ale postupně vyvíjely a především se již nevztahovalo vznešeno pouze k umění slova, ale i výtvarnému umění. Spisy teoretiků a spisovatelů měly velký dopad na vývoj vnímání krajiny obecně, ale i na její vyobrazení. Již nebylo cílem hledání norem, které tuto estetickou ideju definovaly, ale spíše měly být ukázány účinky, jež vyvolává.<sup>25</sup>

Jedním z prvních autorů, který ve svých textech nepřímo popisoval ideu vznešeného, byl teolog **Thomas Burnet**. Ten v roce 1681 publikoval knihu *Sacred Theory of the Earth* obsahující citace alternativních výkladů Bible, z nichž vyplývalo, že před Potopou byla země na povrchu hladká, jednotvárná, perfektně proporční koule a po ní pokažena horami, zjizvena hlubokými a křivolakými koryty moří. Marjorie Hope Nicolson, jedna z průkopnic propojení vědy a literatury, v roce 1959 napsala knihu *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, zabývající se právě i myšlenkami Thomase Burneta. Nicolson popisuje Burnetovo přesvědčení o tom, že zeměkoule v roce 1680 nebyla identická s tou původní. Její asymetričnost a nedostatky zpočátku pohoršovaly Burnetovy smysly, ale zároveň jej nesmírně přitahovaly. V tomto rozporu můžeme nalézt již podobné vnímání krajiny jako u dalších teoretiků píšících o krajiněm vznešenu, kteří byli přitahováni její asymetričností, nedostatky, či obecně děsivými objekty.<sup>26</sup>

*Burnet was "rapt" and "ravished" by the vast, the grand, the majestic. Before vastness he experienced the awe and wonder he had associated with God. But he could not understand his own emotions. He knew that his response was not to "Beauty." On every possible occasion, he sharply differentiated between response to Beauty and the new emotions inspired by the grandeur of Nature. Vast and irregular mountains were not*

---

<sup>25</sup> Umberto ECO: Dějiny ošklivosti, Praha 2007, 276.

<sup>26</sup> Marjorie Hope NICOLSON: Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite, Washington 1997<sup>2</sup>, 196-197.

*beautiful, but, except for the vast and irregular night skies, nothing had ever moved Burnet to such awe or so led his mind to thoughts of God and infinity as did the mountains and the sea.*<sup>27</sup>

Burnetův text měl velký vliv na jeho následovníky- Addisona, Wordswortha a mnoho dalších, kteří jeho knihu četli. Kniha *Sacred Theory of the Earth* a Burnetovy převratné myšlenky vzbudily velký rozruch mezi mnoha teology, vědci a spisovateli, neboť popisovaly náš svět jako „ruinu“. Tímto ale Burnet i částečně obrátil jejich zájem od Boha k našemu vnějšmu světu. Zmiňuje zde princip vznešena, který je blízký Kantově definici. Objekty, které jsou nekončené a pro naši mysl neuchopitelné, ji převyšují a způsobují v nás pocit obdivu a omámení.

*The greatest Objects of Nature are, methinks, the most pleasing to behold; and next to the Great Concave of the Heavens and those boundless Regions where the Stars inhabit, there is nothing that I look upon with more Pleasure than the wide Sea and the Mountains of the Earth. There is something august and stately in the Air of these things, that inspires the mind with great thoughts and passions ; We do naturally, upon such occasions, think of God and his greatness: and whatsoever hath but the shadow and appearance of INFINITE, as all things have that are too big for our comprehension, they fill and over-bear the mind with their Excess, and cast it into a pleasing kind of stupor and admiration.*<sup>28</sup>

Záliba v chaosu, asymetrii a nedostacích se následně vyvinula až do čehosi zvráceného. Na konci 17. a na počátku 18. století by mohl být fenomén vznešena přejmenován částečně na cosi senzačního. V této době byla běžná fascinace smrtí, lidskými tragédiemi, katastrofami, vším groteskním- to vše bylo považováno za zvrácenou a populární manifestaci vznešeného.<sup>29</sup>

Počátky této přeměny můžeme sledovat například v knize *Surprizing Miracles of Nature and Art*, vydané v roce 1683, která ilustruje jak univerzální a přetrvávající tento zájem o vše groteskní a senzační byl. Její podtitul zní: *The Miracles of Nature, or the Strange Signs and Prodigious Aspects and Apperance in the Heavens, the Earth, and*

---

<sup>27</sup> NICOLSON (pozn. 26) 221.

<sup>28</sup> Thomas BURNET: *The Theory of the Earth*, Londýn 1697<sup>3</sup>, 95.

<sup>29</sup> Andrew WILTON: *Turner and the Sublime*, Chicago 1980, 29.



*the Waters*. Kniha obsahuje kupříkladu rozsáhlý výčet zázraků svatých, zemětřesení, erupcí sopek, bouřek, požárů, válek a veškerou brutalitou s válkami spojenou - to vše popsané do nejmenšího detailu ve stylu moderních populárních novin.<sup>30</sup>

Jeden z prvních teoretiků, kteří v této době měli vliv na změnu vnímání našeho okolního světa a přírody, byl anglický filozof **John Locke** s knihou *An Essay Concerning Human Understanding* z roku 1689. Ač ani on explicitně nedefinuje ideu vznešeného, staví základní kameny pro teorie dalších filozofů a spisovatelů. V kapitole o původu našich znalostí popisuje princip, kterým získáváme nové impulsy z okolního světa, jejichž následné uvědomění vytváří ono „prvotní vědění“. Primární schopností lidského rozumu je přijetí vnějších vjemů - buď smysly, či myslí. Toto je první krok, který člověk udělá vždy, pokud něco nového objevuje. Dále ale Locke píše, že i ony myšlenky týkající se vznešena vznikají stále pouze jako přijetí vnějších vjemů smysly, či naší myslí.

*All those sublime thoughts which tower above the clouds, and reach as high as heaven itself, take their rise and footing here: in all that great extent wherein the mind wanders, in those remote speculations it may seem to be elevated with, it stirs not one jot beyond those ideas which SENSE or REFLECTION have offered for its contemplation.*<sup>31</sup>

Na teorii Johna Locka navazuje další anglický spisovatel, politik a dramatik **Joseph Addison** svým textem publikovaným v roce 1712 v populárním časopise *The Spectator*. Esej na téma *On the Pleasures of the Imagination* sice obsahuje samotný termín vznešeno pouze zřídka, ale přesto představuje mnohé myšlenky, které byly inspirující pro další autory.<sup>32</sup> Addison by mohl být pokládán díky svým teoriím za předchůdce Immanuela Kanta, jelikož jako jeden z předpokladů vznešena uvádí velikost prostoru.

Kdybychom podle Addisona upřeli pohled na zemi a zkoumali ji a její sousedící planety, v tom okamžiku budeme naplněni potěšením, že náhle vidíme tolik okolních světů. A pokud upřeme náš pohled tak daleko, že uvidíme až samotné hvězdy, tedy

---

<sup>30</sup> WILTON (pozn. 29) 29.

<sup>31</sup> John LOCKE: *Essay on Human Understanding*, Indianapolis 1996, 39.

<sup>32</sup> WILTON (pozn. 29) 10.

téměř až do nekonečna, naše představivost v mysli vyvolá zvláštní intenzivní pocit. Pokud se zahledíme ještě dále a představíme si, že každá hvězda má svou vlastní soustavu planet obíhající kolem ní a svoje vlastní hluboké pole etheru, pak jsme ztraceni v labyrintu sluncí a světů, udiveni intenzitou a velkolepostí přírody.<sup>33</sup> Nejvíce je Addison zaujat myšlenkou potěšení, které je zprostředkováno očima. Nejspíše proto nepoužívá v tomto případě termín *sublime*, jelikož ten byl v této době stále spojován s literaturou.

V roce 1719 rozděluje anglický malíř **Jonathan Richardson** tři úrovně kvality maleb. *Obyčejné či lhostejně dobré, výborné a vznešené*. První úroveň má velmi široký rozptyl, druhá je mnohem užší a poslední je viděna výjimečně. Vznešeno musí být podle Richardsona úžasné a překvapující, musí intenzivně zasáhnout mysl a naplnit ji absolutně.<sup>34</sup> Zde je tedy již vidět posun od antického pojetí vznešena, které bylo čistě idejí obsaženou v rétorice a umění slova, nikoliv v umění výtvarném.

V 18. století se objevilo mnoho spisovatelů, ale nejen jich, kteří zachycovali své cesty a viděnou přírodu v pompézním duchu, někdy i dokonce za použití blank versu. To například u reverenda **William Gilpin** vyvrcholilo ve vytvoření své vlastní estetické teorie. Nejenom Královská Akademie v Londýně, ale i ostatní krajinářské školy po celé Evropě poté dlouhou dobu uznávaly jeho principy založené na domněnce, že dokonalost krajiny spočívá v její malebnosti. V krajinomalbě tehdy vznikl kánon pitoreskních rekvizit- na obrazech se objevovali poutníci, staré zříceniny, mechem porostlé skály apod.<sup>35</sup> Tento spisovatel a rytec při popisu své návštěvy sídla Lorda Cobhama ve Stowe v roce 1740 aplikoval jistá pravidla vkusu a našeho vnímání na vzhled zahrady a uspořádání domu. V jeho prohlášeních, která definují tzv. „*picturesque*“ styl, spojuje estetické teorie s těmi topografickými. Jeho výroky týkající se například uspořádání kopců v krajině, nebo počtu krav na obraze se odrážejí od touhy po přesném a čistém zobrazení přírodní scenérie v 18. století. Některá z jeho pravidel byla opravdu nápomocná- jako například vyjádření o užití motivu ruiny v krajině, která lahodí oku mnohem více než nově postavený dům. To ovšem není

---

<sup>33</sup> Joseph ADDISON: Spectator no. 420, 2<sup>nd</sup> July 1712, in: Andrew WILTON: Turner and the Sublime, Chicago 1980, 11.

<sup>34</sup> Jonathan RICHARDSON: The Connosieur, 1719, in: Andrew WILTON: Turner and the Sublime, Chicago 1980, 9.

<sup>35</sup> ECO (pozn. 25) 276.

pouhá reflexe současného vkusu, ale tímto Gilpin reflektuje trvale platnou pravdu o vnímání našeho prostředí. Stejně tak jako jeho premisa, že při pohledu na přírodu se snažíme hledat nám známé elementy, které nám jsou tím pádem příjemné. Mylný se ve svých teoriích stal snad pouze ve chvíli, kdy stavěl uměle sestavené obrazy nad ty neuměle vytvořené přírodou.<sup>36</sup>

Gilpin obdivoval malíře Nicolase Poussina, který vyhovoval jeho měřítkům krásna. Dalším malířem, který byl velmi oblíbeným v 18. století, a to i Williamem Gilpinem, byl Salvatore Rosa. Jeho obrazy sice odporují Gilpinovu tvrzení, že nepřátelské aspekty krajinomalby se netěšily zájmu na počátku 18. století. Pokud ovšem Gilpin našel na jeho obrazech hrozivé skály a bouřlivé nebe, zapojil tyto motivy do toho, co považoval za malebnost. Teorie malebnosti od Williama Gilpina hrála tedy velkou roli ve vývoji jazyka právě *landscape sublime* a většina malířů ji poctivě studovala.<sup>37</sup>

### 3.1.1. Edmund Burke

Jeden z nejzásadnějších a nejvlivnějších spisů o vznešeném je text **Edmunda Burka** *An Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* z roku 1757.

V této knize je zkoumán pocit vznešenosti tváří v tvář bouře, zuřícímu moři, nepřístupným skalám, ledovcům, propastem, nekonečným pláním, kde člověk naplno prožívá prázdnotu, temnotu, samotu a ticho, všechny dojmy, které se mohou jevit jako příjemné, když zakoušíme hrůzu z něčeho, co nás nemůže ovládnout a nemůže nám ublížit.<sup>38</sup> Burke definuje vznešeno jako samostatnou estetickou kategorii paralelní k pojmu krásy, která závisí na několika faktorech. Tvrdí, že hlavním a nejsilnějším lidským instinktem je sebezachování- *self-preservation*. Pokud se cítíme ohroženi na životě, ale nejsme přímo ohrožováni, můžeme pocítit vznešeno. Bolest či nebezpečí se tedy pojí s těmi nejsilnějšími prožitky, naopak pouhé užívání si života, jež nám může způsobovat potěšení, nás tolik nezasáhne.<sup>39</sup>

*Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a*

---

<sup>36</sup> WILTON (pozn. 29) 31.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> ECO (pozn. 25) 276.

<sup>39</sup> Edmund BURKE: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londýn 1761<sup>3</sup>, 59.

*manner analogous to terror, is a source of sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.*<sup>40</sup>

Definice ideje vznešena u Burka je rozdělena do několika kapitol, kde charakterizuje jednotlivé předpoklady důležité pro dosažení vznešena. Nalezneme zde termíny jako například hrůzu, sílu, nekonečnost, ohromnost, rozsáhlost, strádání a temnotu. Pokud tyto poznatky aplikujeme na krajinomalbu, měli bychom malovat krajinu otevřenou, nekonečnou, divokou, temnou. Krajinu, nedotčenou člověkem, kde nevidíme žádné meze, ploty a pole. Místo, kde ztrácíme pocit bezpečí a nemáme nad přírodou kontrolu.

Teorie Edmunda Burka bude následně rozvinuta v kapitole o Williamovi Turnerovi, kde bude rozebírán vliv teorie na jeho tvorbu.

### **3.1.2. Immanuel Kant**

Dalším významným filozofem, který se věnoval fenoménu vznešena v 18. století, byl **Immanuel Kant**. Kant, který oceňoval Burkovu analýzu vznešena, jej definuje jako cosi primárně neohraničeného, zatímco krásné je závislé na svojí formě, tvaru. Tato neohraničitelnost vznešena má za následek jeho praktickou neuchopitelnost. A pouhý akt této představy- ač je to mimo sílu naší představivosti- způsobuje emocionální stav, který bychom mohli popsat jako vznešeno. Kant tvrdí, že vznešeno je dynamickým projevem mysli, naopak krásno vyžaduje klid a kontemplaci duše.<sup>41</sup> Více tedy než v samotných objektech nalezneme vznešeno v naší mysli. Slavoj Žižek popisuje ve svém textu podobné:

*This is also why an object evoking in us the feeling of Sublimity gives us simultaneously pleasure and displeasure: it gives us displeasure because of its inadequacy to the Thing- Idea(the supersensible Idea), but precisely through this inadequacy it gives us pleasure by indicating the true, incomparable greatness of the Thing, surpassing every possible phenomenal, empirical experience.*<sup>42</sup>

Kant ospravedlňuje Burkovo asociování vznešeného s pocitem bolesti, neboť je zde podle jeho slov „bolestný rozpor“ mezi schopností našeho rozumu při poměřování velikosti určitého fenoménu a schopností naší představivosti to uchopit. Kontemplace

---

<sup>40</sup> BURKE (pozn. 39) 58.

<sup>41</sup> WILTON (pozn. 29) 29.

<sup>42</sup> Slavoj ŽIŽEK: The sublime Object of Ideology, Londýn 2008<sup>2</sup>, 229.

vrcholů hor, vodopádů a bouřek nevzbuzuje sama o sobě reálný strach, ale vzbuzuje ho pouhá snaha o uchopení naší představivosti.<sup>43</sup> Tyto objekty zvyšují energii naší mysli nad normální běžnou hranici a objevují v nás schopnost odporu úplně jiného druhu, který nám dává kuráž měřit sebe sama v porovnání s všemohoucnou přírodou.<sup>44</sup> Krása v přírodě podle Kanta ukazuje člověku řád a systém, naopak vznešeno v přírodě obsahuje chaos a to nejdivočejší zpustošení.<sup>45</sup>

Kant rozděluje vznešeno na dva typy- matematické a dynamické. Matematické vznešeno vzniká, pokud přírodní objekt hodnotíme jako „veliký naprosto“- v latinském překladu *non comparatis*- velké nad veškeré srovnání.<sup>46</sup> Jestliže nějaký objekt nazveme velikým naprosto, nehledáme pro něj již srovnání, neboť ho ani nemáme. Je to velikost, která se rovná jen sama sobě. Ovšem proto nemůžeme hledat vznešeno pouze v přírodě, ale hlavně v našich ideách- tzn. pokud my pro to nemáme srovnání, je to jenom naše „omezenost“, omezenost našich představ. Tento objekt sám o sobě nahlížen jako vznešený nebude. Teoreticky ale nic, co může člověk pojmout smysly, nemůže být vznešené. Díky novodobé technice- například mikroskopům a dalekohledům- se nám otevřely obzory naprosto jiných měřítek a ty ve srovnání s objekty, které jsme schopni pojmout smysly, jsou naprosto zanedbatelné. Ale i ona snaha vidět či uchopit nekonečnost sama o sobě vytváří pocit vznešena.

*Vznešené je to, u čeho již jenom pouhá možnost na to myslet dokazuje schopnost mysli, přesahující jakékoliv měřítko smyslů.*<sup>47</sup>

V porovnání s matematickým vznešenem vzniká dynamické ve chvíli, kdy přírodu hodnotíme jako čistou moc. Moc, která dokáže překonávat překážky, znamenající naprostou nadvládu- ta je dynamicky vznešená.<sup>48</sup> Právě v tomto okamžiku, pokud chceme hodnotit přírodu jako dynamicky vznešenou, musí v nás vzbuzovat strach. Každý předmět, který v nás vzbuzuje strach, ale nemůže být v našem estetickém soudu vznešený. Při posuzování tohoto předmětu si pouze můžeme myslet případ, že pokud bychom mu snad chtěli klást odpor, byl by tento odpor naprosto marný. Nesmíme být

---

<sup>43</sup> Immanuel KANT: Kritika soudnosti, Praha 1975, 136.

<sup>44</sup> Ibidem 129.

<sup>45</sup> Ibidem 82.

<sup>46</sup> Ibidem 83.

<sup>47</sup> Ibidem 85.

<sup>48</sup> Ibidem.

proto ohrožování skutečně. Neboť ten, kdo se něčeho opravdu bojí, se vyhne pohledem na onen předmět, a je nemožné tedy nacházet zalíbení v hrůze, která by byla míněna vážně.<sup>49</sup>

*Odvážné převislé, jakoby hrozící skály, bouřková mračna kupící se na nebi, provázená blýskáním a hřměním, sopky v celé své zničující síle, orkány se svými pustošivými následky, bezbřehý bouřící oceán, vysoký vodopád mocné řeky apod. činí z naší schopnosti klást odpor ve srovnání s jejich silou bezvýznamnou maličkost.*<sup>50</sup>

Kant, přestože nejdříve ze své definice vznešena vyloučil věci vyrobené člověkem, později souhlasí, že objekt vznešena může být i produktem lidské tvořivé síly.<sup>51</sup> Hlavní námitka, proč by nemělo být vznešeno viděno v předmětech lidského tvoření, je obsažena v primární omezenosti člověka. Ale díky novým technologiím a materiálům, které člověku umožňují vytvářet stále nepředstavitelnější a neuvěřitelnější díla, jež mnohdy vypadají, že odporují i samotným fyzikálním zákonům, může v člověku vyvolat údiv i samotný lidský výtvar.<sup>52</sup>

### 3. 1. 3. Friedrich Schiller

Německý filozof, básník a dramatik Friedrich Schiller v mnohém navazuje na Kantovskou definici vznešena. Jako vznešený definuje objekt, který vnímaný smysly ukazuje naši omezenost. Pokud jej ale budeme vnímat rozumem, který je smyslům nadřazen, osvobodíme se od těchto hranic a dokážeme vznešeno uchopit. Proto nás také vše fyzické a smysly vnímané omezuje, naopak duševní pozvedá. Pouze jako myslící bytosti jsme volní, naopak smysly nás omezují.<sup>53</sup>

Podle Schillera v nás- člověku primárně vnímajícím smysly- nejprve předmět vznešena vyvolá pocit jisté závislosti. Poté si ale jako rozumově smýšlející bytosti uvědomíme nezávislost, kterou si prosadíme nad přírodou. Naše instinkty, pokud vnímáme smysly, můžeme rozdělit do dvou základních typů. První typ je vyvolán změnou podmínek, v nichž se nacházíme. Můžeme jej nazvat kognitivním instinktem, neboli instinktem,

---

<sup>49</sup> KANT (pozn. 43) 92.

<sup>50</sup> Ibidem 93.

<sup>51</sup> HOFFMAN/ WHYTE (pozn. 6) 10.

<sup>52</sup> KANT (pozn. 43) 87.

<sup>53</sup> Friedrich SCHILLER: Essays, ed. Walter Hinderer, Daniel Dahlstrom, New York 1993, 22.

kterým definujeme a představujeme věci okolního světa nám samotným. Druhý se týká zachování našich podmínek, abychom mohli pokračovat v naší existenci. Schiller jej nazývá instinktem sebezachování. Kognitivní instinkt je založen na věděni, druhý na pocitech.<sup>54</sup>

Na základě těchto dvou instinktů jsme závislí na přírodě ve dvou směrech. Prvním důvodem je chybějící znalost přírodních podmínek, ve kterých se nacházíme- tedy v případě, že je pro nás něco naprosto nové. Druhý typ zažijeme ve chvíli, kdy nám něco brání v pokračování naší existence. Paralelně k tomu za použití našeho rozumu si zachováme naši nezávislost na přírodě dvěma způsoby- za prvé překonáme tyto nám neznámé přírodní situace a způsobíme tak, že dokážeme *myslet více, než víme*. Za druhé budeme schopni odporovat našim touhám a chtíči pro dobro naší vůle. Pokud budeme schopni udělat to první, prožijeme *the theoretically magnificent, something cognitively sublime*. Pokud to druhé, zažijeme něco *practically magnificent*.<sup>55</sup>

Schiller v této definici navazuje na Kanta, který ono praktické vznešeno nazývá dynamickým a teoretické je podobné Kantovu matematickému. Jako příklad teoretického vznešena pak uvádí poklidné moře či oceán, nebo vysoké vrcholy hor. Praktickým vznešenem je následně oceán za bouře či skály, které se bortí, padají proti nám a tím v nás částečně vzbuzují pocit ohrožení.

*A peaceful ocean is an example of theoretical sublime, a stormy ocean an example of the practical one. An enormously high tower or mountain can provide something sublime for cognition. If it looms down over us, it will turn into something sublime for our emotional state.*<sup>56</sup>

### 3. 1. 4. John Ruskin

Jedním z vlivných anglických autorů a kritiků umění, který se ve svých textech o umění dotkl termínu vzešena, byl teoretik, ale i malíř John Ruskin. V roce 1843 vydal první díl svého rozsáhlého textu *Modern Painters*, ve kterém se detailněji zabývá definicí toho, co je v přírodě a na obrazech krásné, a jak to zobrazovat.

---

<sup>54</sup> SCHILLER (pozn. 53) 23.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Ibidem 25.

Přestože není žádný přímý důkaz toho, že by Ruskin četl text Thomase Burneta, měl velmi podobný přístup ke vnímání krajiny. Ve čtvrtém vydání své knihy *Modern Painters* několikrát naráží na možnost, že náš svět je ruina starého a perfektního světa. Jednou dokonce Ruskin vznáší otázku, kdy vůbec byly hory stvořeny, tak jak je vidíme dnes? A ptá se, zda země, krajina, která nás nyní obklopuje, je původní, či je to pouze jakási troska ráje?

*The present conformation of the earth appears dictated, as has been shown in the preceding chapters, by supreme wisdom and kindness. And yet its former state must have been different from what it is now; as its present one from that which it must assume hereafter. Is this, therefore, the earth's prime into which we are born: or is it, with all its beauty, only the wreck of Paradise?*<sup>57</sup>

Ruskin proměnil koncepci svého pojetí vznešena právě při psaní knihy *Modern Painters*. Nejdříve věřil, že pod pojmem krásna dokáže definovat i to, co se dříve řadilo do kategorie vznešena. V předmluvě prvního dílu tedy popisuje, proč se v celé jeho knize ani jednou termín *sublime* neobjeví.

*The fact is, that sublimity is not a specific term, — not a term descriptive of the effect of a particular class of ideas. Anything which elevates the mind is sublime, and elevation of mind is produced by the contemplation of greatness of all kind... Sublimity is, therefore, only another word for the effect of greatness upon the feelings; — greatness, whether of matter, space, power, virtue, or beauty.... The sublime is not distinct from what is beautiful, nor from other sources of pleasure in art, but is only a particular mode and manifestation of them.*<sup>58</sup>

Ruskin nechtěl dělit naše vnímání přírody na více typů, a proto krásu a vznešeno unifikoval pod jeden termín. Přesto v jistém směru souhlasí s Edmundem Burkem a částečně schvaluje jeho teorii o sebezachování, které má být nejsilnějším prvkem vznešena. V prvním díle rozděluje své bádání na tři části- na ideu pravdy, krásy a vztahů. Již druhý díl *Modern Painters* ale obsahuje kapitoly týkající se přímo vznešena. To vysvětluje Ruskin tím, že mnoho věcí a objektů je vznešených na té nejvyšší rovině, ale přitom nedosahují stejné úrovně krásy a naopak. Z toho vyplývá, že tyto dvě ideje

---

<sup>57</sup> John RUSKIN: *Modern Painters*, Vol. 4., Londýn 1856, 141.

<sup>58</sup> John RUSKIN: *Modern Painters*, Vol. 1., Londýn 1848<sup>4</sup>, 40.



nejdou pouze součástí či stavem té druhé. Do druhé estetické kategorie- vznešena- vřadil vše, co nám poskytuje potěšení z přírody, ale nemůže být chápáno jako krásné- tedy potěšení ze silných emocí, asymetrie, hrůzostrašného či nekonečného.

V posledních dílech zapadá tedy již jeho definice vznešena do tradičního pojetí v 18. století. Jako jeden z hlavních prvků vznešena popisuje například velikost objektu. Dokonce velikosti dává zásadnější význam než kráse vzhledu v architektuře či tvaru hor.<sup>59</sup>

### 3. 1. 5. Pokračovatelé v 19. století

Na Longinův spis reaguje také v roce 1805 anglický vzdělanec, kritik umění **Richard Payne Knight** ve svém spisu *Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. Vкус je zde popisován spíše z hlediska filozofů a učenců a můžeme jej nazvat *superior taste*. Reflektuje zde anglickou *new intelligentsia* 18. století. V této době bylo pro třídu vzdělaných a myslících lidí důležité diskutovat zásadní myšlenky, a informace o umění a vědě byly mnohem přístupnější.

Tématu vznešena se v této době věnuje také **Arthur Schopenhauer** ve své knize *Svět jako vůle a představa*, která byla vydána v roce 1818. Schopenhauer zde popisuje člověka, který s bázní hledí na přírodu v bouřlivém pohybu.

*Naše závislost, náš boj s nepřátelskou přírodou, naše tím zlomená vůle, to nám nyní názorně vystupuje před očima. Pokud však nezíská osobní tíseň převahu, nýbrž zůstaneme v estetickém vidění, prosvitnou oním bojem přírody čistému subjektu poznání zcela klidnému, neotřesenému, nedotčenému právě na předmětech, které jsou pro vůli obávané a hrozivé, ideje. V tomto kontrastu právě leží pocit vznešeného.*<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> „In order to produce these peculiar impressions of sublimity on the human mind, certain degrees of this material largeness are absolutely necessary. No beauty of design in architecture, or of form in mountains, will entirely take the place of what may be called "brute largeness." That is to say, of the actual superiority in feet and inches, over the size of Humanity, our constant standard, the general truth being that . . . the greatest effect of sublimity will be produced by the largest truth which can be clearly manifested to us.”, in: John RUSKIN: *Modern Painters*- manuskript č.5.434), in:

<http://www.lancs.ac.uk/fass/ruskin/empi/notes/u016.htm>

<sup>60</sup> Arthur SCHOPENHAUER: *Svět jako vůle a představa*, in: Umberto ECO: *Dějiny ošklivosti*, Praha 2007

Vývoj a vůbec zájem o vznešené, neboť například v Anglii tato idea dominovala nad krásou, podpořilo změnu právě i v pojetí krásy. Krása začala být také vnímána emocionálně oproti rozumovému pojetí v období neoklasicismu a i ona byla popisována na základě emocionálních reakcí, spíše než její kvality. Tím se setřely hranice mezi oběma do té doby protikladnými idejemi. V 16. století by těžko někdo ohodnotil hory jako cosi atraktivního, v 18. století byli mnozí uchvázeni jejich vznešeností a ve 20. století divák chápal dřívější motivy vznešena- moře, hory, nekonečnou oblohu- jako zdroj krásy.<sup>61</sup>

### 3.2. Odkaz v evropské krajinomalbě v 19. století

Jako předchůdce malířů vznešených krajin byl pokládán italský malíř **Salvatore Rosa**, který byl oceňován například švýcarským umělcem žijícím v Anglii **Henry Fuselim**. Ten o Rosovi napsal, že využíval krajinu jako nástroj hrůzy a měl zálibu v ideách zničení, samoty a nebezpečí.<sup>62</sup> Protikladem mu byl **Claude Lorrain**, který se stal symbolem elegance, jemného užití světla a dokonalé kompozice.

Jak píše Christine Riding v eseji *British Art and the Sublime*, ve výtvarném umění se vznešeno jako první objevilo například v díle **Williama Hogartha**, který namaloval výjev z Miltonova Ztraceného ráje *Satan, Sin and Death* v roce 1730. To bylo zhruba dvacet let před vydáním Burkova pojednání o vznešenu a tento obraz byl chápán jako předchůdce tohoto trendu v britském umění na konci 18. a začátku 19. století.<sup>63</sup>

Vznešeno bylo tedy dosahováno v malbě dvojím způsobem- zobrazením vznešenosti samotné přírody, ale i tak jak vidíme například u Williama Hogartha nebo **Williama Blakea**. V těchto obrazech má vznešeno spíše podtrhovat jejich narativnost a dramatičnost. Podle Riding se v obrazech těchto dvou umělců odráží termín „obsurnosti“, kterým Burke definoval jeden ze zdrojů vznešena. Blake, ovlivněn Michelangelem, jenž byl považován v Anglii za jednoho z nositelů vznešena ve své

---

<sup>61</sup> George P. LANDOW: Ruskin's Theories of the Sublime, in: <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/3.1.html>

<sup>62</sup> „a vehicle of terror [sic]”, and delighted ‘in ideas of desolation, solitude, and danger’, in: Andrew WILTON/ Tim BARRINGER: American Sublime: Landscape Painting in the United States 1820–1880, Londýn 2002, 12.

<sup>63</sup> Christine RIDING/ Nigel LLEWELLYN: British Art and the Sublime, in: Nigel Llewellyn and Christine Riding: The Art of the Sublime, in: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>.

tvorbě, vytváří svůj vlastní komentář k Bibli a podle Riding ukazuje *the sublime of the Bible*.<sup>64</sup>

Jedny z prvních reakcí na teorie o vznešeném nalezneme například v díle anglického malíře Richarda Wilsona, který často maloval krajinné výjevy ve Walesu, nebo **Phillipa Jamese de Louthbourga**, jenž v roce 1803 zachytil padající lavinu v Alpách. Snad i díky tomu, že pracoval jako scénograf, jeho obraz vyniká svou dramatickostí a divadelností.

### 3. 2. 1. Vrcholy Alp- švýcarská, německá a anglická tradice

V období romantismu měl na krajináře velký vliv hlavně anglický malíř, Joseph William Turner, německý umělec Caspar David Friedrich a Nor Johan Christian Dahl a důsledkem toho bylo užívání podobných motivů a námětů.

Motiv divokých a nedostupných hor byl považován za jeden z nejvznešenějších motivů, a snad proto jej zpracovávalo tolik umělců. U některých převládla snaha co nejpřesněji zachytit hory a pocit z nich, u jiných se již obrazy blížily svým pojetím kýči. Chtěla bych zde představit ty umělce, kteří svým osobitým přístupem reagovali na dobové teorie, ale i najít podobné motivy, které je spojují.

Jedním z prvních malířů, kteří se začali věnovat malbě alpské krajiny, byl švýcarský krajinář **Caspar Wolf**. Díky své hluboké znalosti švýcarských Alp, které získal během svých výletů, maloval na detailním pozorování přírody založené obrazy. Příznačné jsou pro něj motivy vodopádů, vysokých vrcholů hor či průhledů do dálky. Na obrazech je vždy přítomen lidský element- pozorovatelé, cestovatelé či dokonce horolezci- sledující fascinovaně okolní krajinu. Z doby okolo roku 1774 pochází například obraz *Most a údolí Daly v Loeche*[3], kde vidíme jednak skupinku pozorovatelů na břehu řeky, ale i postavy ve výši na mostě. Připomíná mi to podobnou práci s postavami jako na obrazech Williama Turnera, konkrétně na obraze *Devil's Bridge* z roku 1803[17]. Zde také pro maximalizování účinku sledujeme postavu na mostě, balancující nad propastí.

Významným malířem, ale hlavně teoretikem byl německý vědec a doktor **Carl Gustav Carus**, jenž byl žákem Caspara Davida Friedricha. Jak píše Diana Behler ve své studii

---

<sup>64</sup> RIDING / LLEWELLYN (pozn. 63)

o Carusových textech, jeho přírodovědecké studie byly vždy úzce propojeny s jeho malbou.<sup>65</sup> Ve svých teoriích se zabývá novým pohledem na barvy, světlo, perspektivu a reflektuje tak rozmach přírodní vědy v 19. století. Nalezneme jej například i u Johanna Wolfanga Goetheho, který sepsal vlivnou knihu zabývající se teorií barev. Ve své tvorbě používá podobné motivy jako jeho učitel Friedrich- například motiv odvrácené postavy, o které budu psát v kapitole věnované konkrétně Casparu D. Friedrichovi.

Pokračovatelem Caspara Wolfa byl další švýcarský umělec **Alexandre Calame**, který pozoruhodně naturalisticky zachytil švýcarská jezera, hory či vodopády. S topografickou přesností tak například zobrazil švýcarskou horu Jungfrau[5], příznačné jsou pro jeho obrazy dramatické přechody světla a stínu.

Již více teatrálně zobrazoval švýcarskou krajinu **Francois Diday**, jak můžeme vidět například na obraze *Stežka z Grimselu do Handecku* z roku 1855[4].

Alpy nalezneme i v obrazech umělců, kteří do alpských zemí pouze cestovali. V Anglii tuto tradici podpořil William Turner, v roce 1856 na něj navázal například velmi přesnou studií ledovce **John Brett** či malíř a horolezec **Edward Theodor Comton**. John Brett ve svém obraze *ledovce Rosenlauri*[6] ve Švýcarsku, ukazuje jeho nesmírnou velikost, kterou si uvědomíme ale až ve chvíli, kdy zaměříme pohled na strom na vrcholu kopce. Ten je nám na obraze určitou mírou, abychom si uvědomili právě onu obrovskou masu ledu. Bez tohoto důležitého detailu, který může být stěží přehlédnut, by nám ona velikost naprosto unikla.

John Brett se pro své cesty do Švýcarska inspiroval četbou knihy Johna Ruskina *Modern Painters*, který zde popisuje, jak zachytit krásu hor. Ve Švýcarsku se pak nadále setkal s prerafaelitou J. W. Inchboldem, který zde pracoval na svém obraze hory Jungfrau. Setkání mělo velký vliv na jeho tvorbu a tuto změnu popisuje ve svém deníku.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Diana BEHLER: Carl Gustav Carus: Briefe über Landschaftsmalerei und die frühromantische Theorie, in: <http://edoc.hu-berlin.de/hostings/athenaeum/documents/athenaeum/1993-3/behler-diana-107/PDF/behler.pdf>, 107.

<sup>66</sup> Frances FOWLE: Glacier of Rosenlauri, in: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/brett-glacier-of-rosenlauri-n05643/text-summary>

*I saw him do a few touches to his jung-frau and there and then saw that I had never painted in my life, but only fooled and slopped and thenceforth attempted in a reasonable way to paint all I could see.*<sup>67</sup>

V krajinomalbě a reflexi vznešena tak můžeme vysledovat jistý vývoj. Zpočátku na obrazech vidíme až přehnanou snahu o teatrálnost a dramatičnost, následně se ale tato snaha vyvine do touhy zobrazit přírodu co nejpřesněji a hlavně zaznamenat spíše umělcův prožitek.

### 3. 2. 2. Hory a moře- skandinávská tradice

Michelle Facos začíná kapitolu nazvanou primitivismus v knize *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s* citací švédského krajináře Karla Nordströma:

*The wilderness may well preserve our health and our strenght.*<sup>68</sup>

Tato citace ukazuje, že i ve skandinávských zemích se rozšířila romantická tradice zobrazující nehostinnou krajinu v její divokosti. Krajina severu byla velmi vyhledávaná umělci pro její vznešenost a drsnost. Můžeme zde vypozařovat podobnou linii vývoje jako u zpracování vznešena v námětech alpských velehor. Tedy jisté upuštění od dramatizace k zobrazování prožitku krajiny.

Nejznámějším skandinávským krajinářem byl bezesporu norský umělec **Johan Christian Dahl**, žák Caspara Wolfa, který se seznámil a spřátelil s Casparem Davidem Friedrichem během svého pobytu v Drážďanech. Tím se také stal významným propagátorem skandinávské krajinomalby v Evropě. Ve své tvorbě byl ovlivněn i Friedrichem, na obrazech často vidíme podobné motivy. Od Friedricha nejspíše přejal motiv odvrácených postav na obraze *Pohled z Vaekero poblíž Christianiy*[7], který vznikl v roce 1827, když se na půl roku vrátil do rodného Norska.<sup>69</sup> Jak píše historička umění Sabine Rewald v knize *Caspar David Friedrich: Moonwatchers*, Dahl přejal od Friedricha i ony tajemné západy slunce, rozbřesky či mlhou pokrytou krajinu. Jak ale

---

<sup>67</sup> FOWLE (pozn. 66)

<sup>68</sup> Michelle FACOS: *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*, Londýn 1998, 73.

<sup>69</sup> Sabine REWALD: *Caspar David Friedrich: Moonwatchers*, New York 2001, 48.

Rewald dodává, krajiny Dahla se od Friedrichových liší v jejich barokní neuspořádanosti a negeometrizaci.<sup>70</sup>

Neznámým umělcem, který byl ve své době ale považovaný za rivala Williama Turnera, byl **Thomas Fearnley**. Nor s anglickými kořeny byl velmi ceněn za obrazy severských ledovců, mořského pobřeží, hor či vodopádů. Obrazem, který v jeho tvorbě snad nejdokonaleji reflektuje vznešeno v krajině je *Grindelwaldský ledovec* z roku 1838. [8] Na obraze vidíme obrovskou masu ledu, před kterou stojí osamocená postava, hledící jistě v úžasu na neobyčejnou sílu přírody.

Dalším severským umělcem, který pozoruhodně zachycoval krásu, ale i vznešenost nejen severské krajiny byl **Knud Baade**. Dahl ho přesvědčil ke studiu v Drážďanech, kde pobýval od roku 1836 tři roky a také se zde seznámil s tvorbou Caspara Davida Friedricha. Jedním z jeho hlavních motivů na obrazech je měsíční krajina, kde jsou ostré a dramatické přechody mezi světlem a stínem, tedy jeden ze zásadních prvků vznešena v teoriích Edmunda Burkea.

Originálním severským malířem, který zpracovával motivy vznešena v krajině, byl **Peder Balke**. Ten jako jeden z prvních začal v roce 1832 cestovat na sever Norska a zobrazovat tuto drsnou krajinu. Příznačným obrazem pro jeho pozdní tvorbu je *Stetind v mlze* z roku 1864, na kterém již vidíme zcela rozvinutý charakteristický styl osobitě zachycující krajinu výjimečnou a experimentální technikou.[9] Specifická je pro jeho tvorbu monochromní paleta barev, nekonvenční používání štětců a vrývání do mokré barvy.<sup>71</sup> Zápis z cest svědčí o pocitu, který Balke měl při pozorování severské přírody. Při cestě do Finska popsal nemožnost postihnouti onoho pocitu perem a mluví o zasažení tímto dojmem po celý život.

*The pen can not describe the illustrious and overwhelming impression, which the opulent beautys of nature and locations delivered to the eye and the mind – an impression, that not only caught me in the flush of the moment, but also had a significant influence onto my whole future life, as I never, not in a foreign country nor*

---

<sup>70</sup> REWALD (pozn. 69)

<sup>71</sup> Dieter BUCHHART: Pioneer of Modernity, Peder Balke, in:  
<http://www.kunsthalle.at/en/kunsthalle-krems/exhibitions/08/peder-balke>

*anywhere else in our country, had the opportunity to contemplate something so impressive and inspiring as what I have seen on this Finnmark-journey.*<sup>72</sup>

### 3. 2. 3. Anglie a fenomén zvaný Gordale Scar

Jak jsem již napsala, v anglické krajinomalbě, kde byly velmi zásadně reflektovány teorie o vznešeném, můžeme nalézt dva typy vznešena. Symbolické a biblické vznešeno a dále pak vznešeno v přírodě. Zásadní měrou k reflexi estetických teorií přispěl William Turner, jemuž se budu věnovat v jedné z následujících kapitol. Dalším významným autorem pak byl **James Ward** se svým obrazem Gordale Scar, 1812-1814.[10] Tento obraz jednak zobrazuje velmi oblíbený motiv vápencových skal vyhledávaných pro jejich vznešenost, ale velkou měrou tomuto obrazu na jeho působivosti přispívají i jeho překvapivé rozměry. Wardův obraz totiž měří úctyhodné tři metry na výšku a čtyři na šířku a tyto rozměry byly do té doby v historii krajinomalby nepředstavitelné. Motiv Gordale Scar chápáný jako vznešený přírodní úkaz byl také mezi umělci následně velmi oblíben. Dobře to můžeme vidět ve studii Edwarda Nygrena nazvané *Gordale Scar- An Essay in the Sublime*, kde dále popisuje obrazy Gordale Scar od Johna Cawtorna, Williama Westalla, Williama Turnera a dalších.

Edward Nygren ukazuje, v čem tkví vznešeno na tomto obraze. Hrůza, se kterou bylo na přírodní úkaz Gordale Scar nahlíženo v té době vyjevuje James Ward v celkovém provedení, ale i v práci s detailem. Například použití divokých zvířat bylo neobvyklým motivem značícím divokost oné krajiny, omezená barevnost obraz zase podporuje Burkevo tvrzení o vznešenosti temnoty. Podle Nygrena obraz není pouhým přísným zachycením pravdy, ale je to Wardova poetická představivost, snaha ztvárnit podstatu tohoto místa, jeho vznešenost a velkolepost. Nygren dokonce Gordale Scar nazývá nejsilnějším Wardovým dílem, které nezobrazuje pouze vznešeno, ale dosahuje vznešena jako samotné umělecké dílo.<sup>73</sup>

### 3. 2. 4. Apokalypsa Johna Martina

Na umělci Johnu Martinovi a jeho triptychu s tématem apokalypsy vznikajícím mezi lety 1851 až 1853, bych ráda ukázala vznešeno, jež bylo svým způsobem

---

<sup>72</sup> BUCHHART (pozn. 71)

<sup>73</sup> Edward J. NYGREN: James Ward's Gordale Scar: an essay in the sublime, Londýn 1982, 29.

zprofanováno. Místo onoho silného prožitku z přírody či zachycené scény, který byl důležitý u vznešena v Martinově době, byly vytvořeny tyto obrazy jako záměrně efektní, dramatické divadelní výjevy. První obraz z triptychu ukazuje námět posledního soudu se zemí rozervanou na kusy osvětlenou rudým sluncem.[11] Nadřazená moc je charakterizována světlem, které se rozlévá z nebe plného andělů. Druhým obrazem je katastrofické dílo *Velký den jeho hněvu/The Great day of his Wrath*, které je založeno na textu z Písma, tak jako třetí obraz *Nebeské pláně/ The Plains of Heaven*. [12, 13] Obrazy dělal Martin podle Myrona, který se jeho apokalyptickému dílu věnoval v rámci projektu Tate Gallery v Londýně, jako čistě komerční.<sup>74</sup> Ve chvíli, kdy byly obrazy dokončeny, poslal je Martin na několik výstav po celé Anglii i Skotsku a následně i do Ameriky a Austrálie. Tímto se také obrazy staly v 19. století jedněmi z nejvíce reprodukováných a nejznámějších děl po celém světě.<sup>75</sup>

Díla nebyla kritikou přijímaná dobře, jelikož jeho umění bylo považováno za omezené. Jeden kritik k jeho dílu poznamenal:

*If Martin was not after his manner sublime, he was nothing. Unless he was surrounded by clouds, lightning flashes, or gorgeous Assyrian palaces, or delineating some convulsion, or awful catastrophe of nature, his efforts were puerile and fade.*<sup>76</sup>

Většina umělců Martina napadla za nepochopení principů vznešena a nahrazení onoho hlubokého a silného citu pro velkolepost stálým opakováním stejných motivů. Spisovatel Percy Bysshe Shelly napsal do Edinburghského literárního časopisu velmi kritický názor na tvorbu Johna Martina reflektující omezenost jeho výtvarných prostředků a myšlenek:

*...all Martin's productions are rather imposing at first sight, and when more closely examined, is something very like a piece of humbug. The eternal sameness- a sameness, too, of bad taste and absurdity- in this artist's style, is quite disgusting. He is a man of but one idea, and with that one idea he has gulled the public.*<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> NYGREN (pozn. 73)

<sup>75</sup> Martin MYRONE: The Apocalyptic Sublime in the Age of Spectacle, in: Nigel Llewellyn and Christine Riding: The Art of the Sublime, in: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/martin-myrone-john-martins-last-judgement-triptych-the-apocalyptic-sublime-in-the-age-of-r1141419>

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Ibidem.



U Johna Martina můžeme nejspíše nalézt to, co Longinus popisoval jako nabubřelost pramenící právě z přílišné touhy zobrazit vznešeno.

### 3.3. Joseph William Turner

Jednou z nejvýznamnějších postav reflektujících vznešeno ve výtvarném umění byl Joseph William Turner, a proto se jeho tvorbě ve spojení se vznešenem budu věnovat důkladněji. Turner se striktně nedržel teoretických koncepcí, které by jej svazovaly, nýbrž je využíval jako počáteční inspiraci k rozvíjení své vlastní teoretické a výzkumné činnosti. Jako hlavní zdroj k této kapitole mi posloužila publikace Andrewa Wiltona, která byla vydána k příležitosti výstavy *Turner and the Sublime* v Ontariu v roce 1981.

Nejblíže Turnerovým obrazům je ve svém pojetí vznešena nejspíše Edmund Burke. Snaha zachytit například padající lavinu na obraze *Sesuv laviny v Grisons (Chýše zničená lavinou)* z roku 1810 je toho důkazem.[14] Již nejsme pouze nečinnými diváky, ale s ohromením sledujeme divokost masy, která pohltí vše, co jí stojí v cestě. Někdo může namítnout, že Turner jistě takovéto lavině nemohl být přítomen, jelikož by se mu stala zkárou, což lze samozřejmě předpokládat. Ovšem to ani nehraje tak zásadní roli. Pokud lavinu nikdy neviděl, o to více si jej vážím pro jeho mistrovství a s jakou věrohodností to zaznamenal. V obraze laviny Turner zachycuje od nejklidnějších objektů jako je oblast Abingdonu i ty nejdivočejší- padající kamení. Podle Ruskina, který byl dlouholetým přítelem a obdivovatelem Turnera, nikdo předtím nenamaloval obraz kamenů letících vzduchem. Ruskin pouze vytýká Turnerovi nedostatečnou realističnost. Podle něj by lavina měla být mnohem více zahalena dýmem sněhu, který se okolo ní zdvihne.

U Turnera se v jeho rané tvorbě objevuje inspirace texty Williama Gilpina, dokonce některé jeho kresby kopíroval.<sup>78</sup> Ovlivnění Gilpinem nalezneme v prvním desetiletí jeho kariéry, v této době se u Turnera objevuje vznešeno pouze „zředěné“, jak jej nazývá ve své publikaci Andrew Wilton.<sup>79</sup> Typické jsou pro obrazy z této doby motivy hor ze severu Anglie. Na tyto hory upozorňoval právě Gilpin již předtím a udával je za zdroj vznešeného- hory by nás ovšem neměly děsit, tak jak je chápáno vznešeno v pozdějších letech Turnerovy kariéry.

---

<sup>78</sup> WILTON (pozn. 29) 33.

<sup>79</sup> Ibidem 34.

### 3.3.1. Pravdivost jako cesta ke vznešenu

Turner často své obrazy doprovází verši, v rané tvorbě to byly verše z básní Jamese Thomsona, později Turnerovy vlastní. Na Thomsonovi obdivoval jak poetičnost, metaforičnost a historickou hodnotu, tak i verbalizaci jeho vlastní zkušenosti z přírody a geografickou přesnost. Toto poslední kritérium pravdy či přesnosti je velmi podstatné. Turnerovy skicáře potvrzují, že hledání pravdivosti přesným detailem v přírodě je základem jeho umění. Tak jako Thomson i on věděl, že pouze co nejpřesnějším popisem dokáže přenést to, co je tak velkolepé, i divákovi.<sup>80</sup>

Tento fakt na Turnerovi oceňoval i John Ruskin, který ve své rozsáhlé knize věnované jeho současníkům *Modern Painters*, téměř ve všech faktorech pro něj důležitých, vyvyšuje Turnera nad všechny ostatní. Jako ukázkou jeho nezměrného obdivu k Turnerovi a oceňování jeho snahy o přesnost uvádím tuto citaci:

*In conclusion of our present sketch of the course of landscape art, it may be generally stated that Turner is the only painter, so far as I know, who has ever drawn the sky, (not the clear sky, which we before saw belonged exclusively to the religious schools, but the various forms and phenomena of the cloudy heavens,) all previous artists having only represented it typically or partially; but he absolutely and universally: he is the only painter who has ever drawn a mountain, or a stone; no other man ever having learned their organization, or possessed himself of their spirit, except in part and obscurely, (the one or two stones noted of Tintoret's, are perhaps hardly enough on which to found an exception in his favor.)*<sup>81</sup>

V knize *Turner and the Sublime* popisuje podobné velmi výstižně Andrew Wilton. Malíř krajin podle Wiltona musí udivit své publikum bezprostředností efektů a tato bezprostřednost je způsobena právě pravdivou koncepcí, ale i detailem ve světle, vzduchu, klimatu i atmosféře. Tato pravdivost nutí diváka říci: „Toto znám ze své vlastní zkušenosti“, což je hlavní premisa pro poznání velikosti umělce. Z tohoto totiž vyplývá nejtěžší úkol malíře- převést nekonečnost prostoru na dvourozměrné plátno.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> WILTON (pozn. 29) 37.

<sup>81</sup> RUSKIN (pozn. 58) 136.

<sup>82</sup> WILTON (pozn. 29) 39.

### 3.3.2. Osamocená postava jako mediátor vznešena

Turner velmi zajímavě pracuje se zasazením postav do krajiny. Ač by se divák mohl kochat již jen namalovanou vznešenou krajinou, Turner na obrazy přidává postavy, které ve většině případů neslouží jako zprostředkovatelé onoho výjevu, ale mají v divákovi vyvolat ještě silnější dojem vznešena. A to díky uvědomění, soucítění a spoluprožívání výjevu s onou postavou.

Tento princip můžeme například vidět na obraze **Dolbarden Castle, North Wales** [15], který byl vystaven v roce 1800 při příležitosti zvolení Turnera akademikem v roce 1802. K tomuto obrazu Turner vytvořil vlastní doprovodné verše, které obsahují prvky vznešeného. *Awful silence*, neboli hrozivé ticho a *Majestic Solitude* jako neskutečné osamění jsou typickými prvky vznešeného, které je pro umělce těžké vyjádřit vizuálně. Proto se nejspíše Turner uchýlil k doplnění obrazu doprovodnými verši.

Edmund Burke by tyto prvky definoval jako jeden z typů „strádání“, které je pro něj nositelem vznešena. Všechny typy obecného strádání jakými je prázdnota, temnota, osamocení a ticho, jsou velké a vznešené, neboť jsou hrozivé.<sup>83</sup> V kapitole o samotě dokládá, že být ve společnosti lidí znamená pro člověka potěšení, být osamocen naprosto a absolutně vyvolá v člověku pocit snad největší pozitivní bolesti, jakou si můžeme představit.<sup>84</sup>

Stejnému tématu se věnuje ve svém textu i Payne Knight, když popisuje tmu, prázdnotu, ticho a další prvky absolutního strádání. Tyto druhy strádání mají společný podíl nekonečnosti. Nekonečnost je podle Knighta také svým způsobem strádání, nebo spíše negace existence. V nekonečnu je obsaženo to, co je bez hranic, tma beze světla, prázdnota bez hmoty, ticho beze zvuku. Jejich kontemplací rozšiřuje naše duše sebe sama a obsahuje tak vznešené a veliké myšlenky.<sup>85</sup>

Všechny kvality přírodního výjevu na obraze *Dolbarden Castle* jsou tedy podpořeny na síle díky přítomnosti postavy Owena. *Hopeless Owen*, jak jej nazývá Turner ve svých verších, je osamoceným protagonistou tohoto přírodního výjevu. Na stejném principu-

---

<sup>83</sup> BURKE (pozn. 39) 105.

<sup>84</sup> „but absolute and entire solitude, that is, the total and perpetual exclusion from all society, is as great a positive pain as can almost be conceived. Therefore in the balance between the pleasure of general society, and the pain of absolute solitude, pain is the predominant idea”, in: BURKE (pozn. 39) 55.

<sup>85</sup> Payne KNIGHT: An analytical inquiry into the principles of taste, Londýn 1805, 363.

odkazu na lidskou bytost prožívající vyobrazenou scénu- zakládal svou poezii i básník Thomson.<sup>86</sup>

Ruskin komentuje podobný motiv v akvarelu *The Pass of Faido* z roku 1843.[16] Zaměřuje se ve svém komentáři hlavně na motiv dostavníku, který cestuje hrozivě vzhlížejícím průsmykem. Ruskin tvrdí, že mnoho lidí by bylo spokojeno již s pouhým pozorováním hrůzy oné krajiny, ale Turner chtěl podle Ruskina docílit něčeho víc. Snažil se zachytit pocit cestovatele, který průsmyk překonává právě v dostavníku. Přímý zážitek při cestě byl jedinou možností, jak prožít tuto nádhernou a děsivou scenérii absolutně.<sup>87</sup>

Stejný motiv nalezneme na obraze *Devil's Bridge* z roku 1803.[17] Na akvarelu spojuje dvě příkré skály most, až se člověk zaráží, jak vůbec mohl být na takovém místě postaven. Vidíme zde skupinu putujících vojáků- na levé straně obrazu stojí vojáci, kteří již tento most zdolali, na mostě je jeden osamocený chodec, který právě bojuje o holý život, a na pravé straně čekající vojáci, rozmýšlející si, zda se vůbec odhodlají průsmyk překonat. Díky těmto postavám se tedy pro diváka stávají obrazy ještě více působivé.

### 3.3.3. Turnerovo moře

Moře bylo jedním z klíčových motivů vznešena, podle literární kritičky Barbary Freeman dokonce i nejvhodnější metaforou vznešena.<sup>88</sup>

Již Pseudo-Longinus popisuje jistou náklonnost, kterou člověk váží moři, oceánu.

*Proto vrozeným podnětem obdivujeme se nikoli snad potůčkům, třeba průhledným a užitečným, nýbrž Nilu, Dunaji a Rýnu a mnohem ještě více oceánu.*<sup>89</sup>

Působení oceánu na diváka zkoumá i Edmund Burke. Ten jej spojuje s hrůzou, jež člověk cítí při pohledu na jeho rozlehlost.

---

<sup>86</sup> WILTON (pozn. 29) 42.

<sup>87</sup> RUSKIN (pozn. 57) 26.

<sup>88</sup> "the sea has often served as its most appropriate, if not exemplary, metaphor", in: Barbara Claire FREEMAN: *The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction*, Los Angeles 1995, 17.

<sup>89</sup> SLÁDEK (pozn. 2) 62.

*And to things of great dimension, if we annex an adventitious idea of terror, they become without comparison greater. A level plain of a vast land, is certainly no mean idea; the prospect of such a plain may be as extensive as a prospect of the ocean; but can it ever fill the mind with any thing so great as the ocean itself? This is owing to several causes, but it is owing to none more than this, that the ocean is an object of no small terror. Indeed terror is in all cases whatsoever, either openly or latently the ruling principle of the sublime.*<sup>90</sup>

Skotský teoretik Hugh Blair rozšiřuje vnímání moře jako vznešeného nejen pro jeho velikost, ale i pro nekonečný pohyb a drtivou sílu masy vody.<sup>91</sup> V Kantově a Schillerově pojetí je moře spojováno s termíny matematického a teoretického vznešena, jež bylo vysvětleno již v teoretické části kapitoly. Tedy moře samo o sobě není vznešené, ale pouze proces, který proběhne v naší mysli, vzbudí u diváka vznešeno.

Moře je i jedním z hlavních námětů Williama Turnera. Ten během své kariéry prošel velkým vývojem v zobrazování moře. Zpočátku mu byla kritiky vyčítána nerealističnost malované masy vody, nakonec ale v tomto motivu dosáhl mistrovství. To nám dokládá, snad nezažatě, John Ruskin, který popisuje genialitu Turnerova zachycení moře či vody v kapitole „*Of Water, as painted by Turner*“. Podle Ruskina je nejdokonalejším zpracováním otevřeného moře obraz *Slave Ship*, jenž byl vystaven v Královské Akademii v roce 1840.[18]

*But, I think, the noblest sea that Turner has ever painted, and, if so, the noblest certainly ever painted by man, is that of the Slave Ship...*

*...Purple and blue, the lurid shadows of the hollow breakers are cast upon the mist of the night, which gathers cold and low, advancing like the shadow of death upon the guilty ship as it labors amidst the lightning of the sea, its thin masts written upon the sky in lines of blood, girded with condemnation in that fearful hue which signs the sky with horror, and mixes its flaming flood with the sunlight,--and cast far along the desolate heave of the sepulchral waves, incarnadines the multitudinous sea.*<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> BURKE (pozn. 39) 97.

<sup>91</sup> “*The excessive Grandeur of the Ocean arises not from its extent alone, but from the perpetual motion and irresistible force of the mass of Waters*”, in: Hugh BLAIR: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Londýn 1787<sup>3</sup>, 58.

<sup>92</sup> RUSKIN (pozn. 58) 376.

Obraz *Slave Ship* je ale již vyspělým dílem Turnera. Je ovšem zajímavé pozorovat změnu celkového pojetí a koncepce toho námětu. Vývoj můžeme spatřit na třech obrazech- *Dutch Boats in a Gale* z roku 1801, přes *Schipwreck* z roku 1805 až k *Wreck of a Transport Ship* z roku 1810.[19, 20, 21] Na prvním je hlavní událost prezentována objektivně, pouze jako vnější efekt, který divák pozoruje. Na druhém obraze nás již kompozice vtahuje do obrazu vírem vody. Třetí obraz již není vnější událostí, ale divák je naprosto vtažen do obrazu či masy vody, která se proti němu tyčí v divokých vlnách.<sup>93</sup>

Christine Riding ve svém článku *Shipwreck, Self-preservation and the Sublime* porovnává obraz Turnerových vraků lodí s Gericaultovým Vorem medúzy. Tyto dva obrazy jsou si v koncepci v mnohém podobné. Riding nakonec pokládá otázku, zda se tedy i my nyní stáváme účastníky voru?<sup>94</sup> Touto otázkou myslím jasně definuje záměry obou umělců, kteří si byli vědomi účinku takovéto kompozice. A dodala bych, že vyvolání pocitu spoluúčasti byl jeden z hlavních záměrů v celém díle Williama Turnera.

### 3. 3. 4. Bouře

Spolu s mořem je zásadním motivem vznešena bouře. A jak dodává Edmund Burke, mnohem větší efekt na diváka bude mít moře ve spojení s bouří.<sup>95</sup>

Bouře na rozdíl od klidného moře byla chápána Kantem a Schillerem jako příklad dynamického či praktického vznešena. Obraz s námětem bouře byl mezi romantickými malíři běžný, ale Turner narozdíl od ostatních malířů náměty nedělal přehnaně teatrální, ale stále lpěl na realismu. Přestože můžeme některé jeho obrazy nazvat až téměř abstraktními, i v nich je pro Turnera zásadní přesně popsaná viděná skutečnost.

*Nemaloval jsem obrazy pro to, aby mu lidé rozuměli, ale chtěl jsem ukázat, jak taková scéna vypadá. Přiměl jsem námořníky, aby mne přivázali ke stěžni, abych ji mohl*

---

<sup>93</sup> WILTON (pozn. 29) 46.

<sup>94</sup> Christine RIDING: *Shipwreck, Self-preservation and the Sublime*, in: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>

<sup>95</sup> “*These waters must be troubled before they can exert their virtues*”, in: BURKE (pozn. 39) 92.

pozorovat. Byl jsem přivázán čtyři hodiny a nečekal jsem, že vyvážnu, ale cítil jsem se povinen to zachytit, kdyby se mi to podařilo.<sup>96</sup>

Takto Turner obhajoval svůj obraz *Sněhová bouře* z roku 1842.[22] Turner na něm nezachytil již krajinu tak, jak bylo do té doby běžné, spíše namaloval svůj požitok z ní, a to samé chtěl vyvolat v divákovi.

Velmi zásadní je na tomto obraze jeho kruhová kompozice. Na tu naráží německý historik umění Jörg Traeger v publikaci *The Romantic Imagination*. Charakteristická kruhová kompozice pracuje jako motor, který silně pohání efekt malby do našeho prostoru a zpět. Turnerovy vlny slouží jako prostředek k prožití estetické zkušenosti, kterou je divák obklopen.<sup>97</sup>

Velmi zajímavý výklad poskytuje k obrazu Andrew Wilton. Obraz podle něj zobrazuje svoje vlastní stvoření. Konkrétně obraz „sehrává“ přesně tu chvíli před naším pochopením, kdy náš zrak, myšlenky a fyzické pocity jsou rovnocenné. Až poté se přehoupnou do poznání, které je následně zpracuje jako vzdálenou jinak hodnocenou „znalost“.<sup>98</sup>

Dalším obrazem zobrazujícím neskutečnou sílu bouře v horách je *Hannibal Crosses the Alps* z roku 1812.[23] Obraz Turnera zobrazuje muže, hrdinu, který je ale ve vztahu ke svému okolí oproti jiným zbožštělým hrdinům, opravdový. Hannibal je zachycen v bouři, Turnerova dřívější preciznost zobrazení krajiny je nahrazena jistou nejasností. Na obraze je většina krajiny zahalena do mlžného oparu. Může se zdát, že tedy Turner v tomto díle obětoval onu zásadní pravdivost a přesnost, která byla dříve jeho hlavní

---

<sup>96</sup> Michael BOCKEMUHL: Turner, Praha 2008, 69.

<sup>97</sup> „In this painting, the characteristically circular composition of his late seascapes acts as an engine, forcefully propelling the painting's effects out and into our space, so that Turner's waves serve as both figures and vehicles for an aesthetic experience in which the image might enfold its viewer.“, in: Jörg TRAEGER: Imagination in Turner, Friedrich, and David, in: Sarah MONKS: Suffer a Sea-Change: Turner, Painting, Drowning, in: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/sarah-monks-suffer-a-sea-change-turner-painting-drowning-r1136832>.

<sup>98</sup> „What Turner has observed (and simultaneously staged) is less the world and its elemental forms than the processes of painting and thought: this work seems to depict its own creation. In particular, the picture (its title opening with a blizzard of alliteration) performs the moment before knowledge, when vision, thought and bodily experience are effectively equivalent and have yet to tip over into the re-cognition that will define them as distinct, and differently valued, types of 'knowledge'.“, in: Andrew WILTON: Turner as Draughtsman, Aldershot 2006, 78–81, in: Sarah MONKS: Suffer a Sea-Change: Turner, Painting, Drowning, in: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/sarah-monks-suffer-a-sea-change-turner-painting-drowning-r1136832>.

devizou. Ovšem ona nejasnost je zde právě esencí vznešena. Gilpin k tomuto dokládá, že mnoho obrazů dluží oné nejasnosti za svoji vznešenost. Častokrát to, co nazýváme vznešeným, je výsledek snahy naší imaginace, když se snaží si bezvýsledně představit temnotu- představu, která je pro ni neuchopitelná.<sup>99</sup>

### 3.3.5. Světlo je barva

Dalším z charakteristických rysů Turnerových obrazů je využití barev a snaha zachytit světlo, jež mě velice fascinuje. Myslím si, že v tomto směru svým způsobem předznamenal impresionistické tendence přicházející o čtyřicet let později. Turner byl na počátku své tvorby ovlivněn francouzským krajinářem Claudem Lorrainem, jehož malby obdivoval v Angersteinově sbírce, a které odhalovaly možnosti zobrazení světla pomocí barev. Dále v roce 1802 vycestoval do Francie, kde se v Louvru seznámil s Rembrandtem, Poussinem a Tizianem a zaznamenával si do skicáře poznatky o jejich stylu, technice šerosvitu, použití barev a jednotlivých odstínech barvy.<sup>100</sup>

Turner vycházel z novodobých poznatků v optice a fyzice a ze svých přednášek o perspektivě. Celý život se zajímal o vědu a optiku, jelikož věřil, že může posunout jeho umělecké snahy dále. Roku 1807 se Turner stal profesorem perspektivy na Royal Academy v Londýně a příprava přednášek mu přinesla základní poznatky týkající se světla působícího na objekty, jež následně promítl i do svých obrazů. Začal používat bílý podklad a s olejovou barvou pracoval spíše jako by to byl akvarel. Tuto změnu komentoval Sir Beaumont jako neskutečnou škodu, jelikož Turner maloval olejem jako s akvarelem a tím, že se snažil udělat olejomalby čisté a jasné, ztratila tato technika svoji sílu. Také nazýval Turnera a jeho okruh „bílými malíři“.<sup>101</sup>

Pro Turnera byla nejspíše inspirující knihou Newtonova *Optika*, která byla vydána roku 1704. Díky experimentům zkoumajícím energetický materiál vesmíru Newton přišel na skutečnost, že je vesmír plný světelných tělísek. Turner tuto informaci zužitkoval ve svých přednáškách o perspektivě, kde hovoří o barvách jako o materiální látce, substanci, která podtrhuje hmatatelnost přírody.

---

<sup>99</sup> WILTON (pozn. 29) 72.

<sup>100</sup> BOCKEMUHL (pozn. 96) 13.

<sup>101</sup> Gerald FINLEY: *Angel in the Sun- Turner's Vision of History*, Montreal 1999, 187.



*Everybody emits or reflects numerous small particles of matter from each point and plane of its surface, continually and in all directions. Whenever light penetrates, there is color, since Light is...color.*<sup>102</sup>

Poznatky z těchto přednášek následně využil ve svých obrazech, například v *Rain, Steam and Speed a Opening of the Walhalla* (1843).[24] Zde se pokusil zachytit světlem a atmosférou protknutou krajinu. Každý další náos štětcem se liší ve svém barevném odstínu od toho předcházejícího, což způsobilo, že předstihl ostatní krajináře. Snažil se zachytit atmosféru- barvu – samotnou hloubku přírody na obraze.<sup>103</sup> Také několik let předtím na jeho obrazy reagoval John Constable slovy: *The artist seems to paint with tinted steam, so evanescent and airy.*<sup>104</sup>

Ve dvacátých letech jel do Edinburghu, kde v té době žil skotský fyzik Brewster. Ten zkoumal právě optické jevy a prováděl různé experimenty s barvou a světlem. Zkoušel, jak se barvy a tóny odráží na různých plochách, a jaké materiály je naopak absorbují. Do té doby fyzikové tvrdili, že základní barevné spektrum se tvoří z červené, zelené, modré a fialové. Právě Brewster zjistil, že jejich teze byla chybná- čtvrtou barvou byla žlutá. Brewster si poznamenal, že žlutá barva *has an independent existence in the spectrum.*<sup>105</sup> Následně se ve svých pokusech začal věnovat důkazu, že základní barvy spektra jsou pouze tři. Na Turnera měly tyto poznatky velký vliv a projevilo se to například na obraze *Norham Castle in Sunlight* z roku 1845.[25] Na obraze je zobrazen zámek v zapadajícím slunci a například oranžová barva je zde opticky tvořena nanášením malých teček žluté barvy na červenou a tak dále. Je zřejmé, že byl ovlivněn novou tezí v optice. Dále Turner pochopil, že žlutá barva je nejbližší přírodní barvě bílé, kterou nalezneme v přírodě, a proto ji začal hojně užívat. Nejspíše v důsledku toho vznikla v roce 1846 karikatura, na které je Turner zobrazen s mopem, který je namáčen do nádoby s nápisem *yellow*, a chystá se malovat.

Během svého pobytu v Římě bydlel s kolegou a kamarádem Charlesem Eastlakem, který právě chystal překlad *O teorii barev* od Goetha. Tuto knihu měl následně Turner

---

<sup>102</sup> British Library, London, Manuscript Sources, J.M.W. Turners notes for his Royal Academy Lectures, in: FINLEY (pozn. 101)

<sup>103</sup> FINLEY (pozn. 101) 188.

<sup>104</sup> Leslie, John Constable, in: FINLEY (pozn. 101)

<sup>105</sup> BREWSTER: Description of a Monochromatic Lamp for Microscopical Purposes, in: FINLEY (pozn. 101)

ve své knihovně popsanou mnoha poznámkami, z kterých ovšem vyplývá, že většinu poznatků již učinil před četbou Goetheho spisu.

Zmínky o důležitosti a účinku barvy nalezneme i v již zmíněném spisu Edmunda Burkeho *O vkusu, kráse a vznešenu*. Burke v kapitole *Colors considered as productive of the sublime* popisuje, že barvy veselé a jemné (až s výjimkou barvy červené, která ač je veselou barvou, je i silná a děsivá) v nás nevzbudí stejný účinek jako temné a tmavé, a tedy jsou nevhodné pro vytváření velkolepých obrazů. Hora nesmírných rozměrů zahalená do zářícího zeleného trávníku nevzbudí v divákovi žádný pocit velkoleposti jako hora temná a tajemná. Nebe s mraky je velkolepější než to sytě modré, noc je více vznešená než pouhý den.<sup>106</sup>

Podobně definuje noční krajinu jako nejvíce vznešenou i Hugh Blair:

*Jaké scény nejvíce pozdvihují mysl a produkují senzaci nazývanou pocitem vznešena? Hlavně prastaré hory, osamocená jezera, starobylý les či vodopád. Noční krajiny jsou největším zdrojem vznešena.*<sup>107</sup>

Burke k této zálibě temnoty nad světlem cituje Miltonův popis smrti v knize 2. ve *Ztraceném ráji*: *all is dark, uncertain, confused, terrible and sublime to the last degree*.<sup>108</sup> Také zařazuje temnotu mezi jeden z typů strádání, které jsou nejsilnějšími nositeli vznešena.

*Darkness is more productive of sublime ideas, than light. Mere light is too common a thing to make strong impression on the mind and without strong impression nothing can be sublime. But such a light as the sun, immediately exerted on the eye as it overpowers the sense, is a very great idea.*<sup>109</sup>

Ovšem Burke má ve své knize kapitolu týkající se i *světla*. Popisuje, že barvy jsou závislé na světle, které ovšem samo o sobě je tak běžné a všudypřítomné, že jej nemůžeme považovat za natolik působivé, a tím pádem vznešené. Jak je ovšem

---

<sup>106</sup> BURKE (pozn. 39) 149.

<sup>107</sup> BLAIR (pozn. 91) 62.

<sup>108</sup> Edmund BURKE: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londýn 1759<sup>2</sup>, 45.

<sup>109</sup> BURKE (pozn. 108) 62.

uvedeno v předchozí citaci, sluneční jas, pokud naráz a ve velké intenzitě dopadne na oči, přemáhá naše smysly a může být velkým zdrojem vznešena.

### 3.3.6. Světlo je bůh

Námět západu slunce byl Turnerem velmi oblíbený, vnímal jeho vliv na emoce člověka. Mnoho teoretiků- například Adisson, Kant, Schiller- zmiňují oblohu jako důležitý motiv. Při pohledu na nebe hledíme do nekonečného prostoru. Jak jsem již zmínila, nejvíce podle teoretiků zasáhne člověka pohled na noční oblohu; slunce a jeho paprsky máme spojené s naším bytím, hvězdy zase ihned vyvolávají pocit ohromnosti.

Turner namaloval samozřejmě i mnoho obrazů, ve kterých je tma ústředním motivem, ale obecně radši využíval onoho vznešena způsobeného silným paprskem světla, kterému je vystaveno lidské oko. To lze vidět například na obraze **Regulus**,<sup>[26]</sup> na kterém vidíme slunce v jeho nejzářivější možné síle. Někteří teoretici přikládali názvu Regulus symbolický význam. Regulus byl hrdina potrestaný bohy tak, že mu byla uříznuta oční víčka, a on byl poté oslepen sluncem.

Snaha zachytit dokonale světlo- neboť jak praví nejznámější Turnerova poznámka- *The Sun is God*- provázela Turnera snad celou jeho kariéru. To dokazují i jeho stížnosti o chybějících prostředcích, kterými by dokázal namalovat božské světlo nebes.

*It is the material difficulty that forever vexes the soul of the painter. Is not white lead the only material we have with which to express the divine light of heaven?*<sup>110</sup>

### 3.4. Caspar David Friedrich

V obrazech Caspara Davida Friedricha můžeme také najít prvky vznešena. Jeho tvorba je s tímto fenoménem velmi často spojována, ač není přímý důkaz, že by texty teoretiků četl. Dokonce podle myšlenek popsanych v jeho rukopisu o umění nalezneme jistý despekt ke všem estetickým teoriím.

Johannes Grave, který napsal v nedávné době Friedrichovu velkou monografii, se domnívá, že Friedrich byl se Schillerovými texty obeznámen, neboť je snad poznal díky otci svého kamaráda Wolfganga Körnera. Schiller u Körnerů pobýval mezi lety

---

<sup>110</sup> WILTON (pozn. 29) 101.

1785- 87 v Drážďanech, ti tedy mohli Friedrichovi zprostředkovat osobně ideje o vznešeném.<sup>111</sup>

Teoretička zabývající se severskou tradicí v krajinomalbě Nina Hinrichs, mimo jiné umělkyně zpracovávající motiv moře, v článku o Friedrichově obraze *Das Eismeer* ale rozvíjí myšlenku, že se Friedrich k žádné teorii nepřikláněl, ani je nekritizoval. Na důkaz toho dokládá citaci z jeho rukopisu, kde se Friedrich pozastavuje nad tím, že umělci tvoří podle určitých teorií filozofů. Píše, že před obrazem to, co je krásné, člověk musí cítit sám.

*Willst du wissen, was Schönheit sey? Befragen die Herren Aesthiker, beim Theetisch kann es dir nützen. Vor der Staffelei aber musst du es fühlen was schön ist.*<sup>112</sup>

V jeho obrazech ale i tak lze vidět jisté prvky vznešena. Friedrich nemaluje krásné motivy, naopak ukazuje konfrontaci člověka s přírodou, nekonečností, smrtí. Tyto ideje, jak jsem již popsala v minulé kapitole zabývající se teoretickými texty, jsou spojeny se vznešenem. Friedrich ale spíše chce ve svých obrazech poukázat na náboženskou kontemplaci přírody. V romantické transcendentální filozofii je příroda příbytkem Boha, a tedy její prožití nabývá na důležitosti.

### 3. 4. 1. Das Eismeer- vznešeno severu

Jeden z možných odkazů na vznešeno můžeme vidět v obraze *Das Eismeer*.<sup>[27]</sup> V roce 1820 byl Friedrich požádán svým současníkem, Johannem Gottlobem von Quandtem, patronem umění, aby namaloval obraz, který bude ukazovat „*Vznešeno severu*“.

*Der Landschaftler Friedrich malt für mich ein großes Bild. Schroffe Felsen oben mit Schnee bedeckt, an welchen kein armes Gräschen Nahrung findet, schliessen einen Meerbusen ein, in welchen Stürme Schiffe verslagen und durch ungeheure Eisschollen zerdrückt haben. Dieses graue Gemisch von Schiffstrümmern, Treibholz und Eismassen macht eine wunderbare und große Wirkung.*<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> SCHILLER (pozn. 53) 52.

<sup>112</sup> Nina HINRICHS: Das Eismeer- Caspar David Friedrich and the North, in: <http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/viewFile/1194/1135>, 143.

<sup>113</sup> Rudolf BENNEMANN: Aus dem Leben Johann Gottlob von Quandt. In: HINRICHS (pozn. 112) 140.

Přestože se tento obraz nazvaný *Die Gescheiterte Hoffnung/ Ztroskotaná Naděje* nezachoval, jeho popis je podobný jinému Friedrichovu oleji, a to obrazu *Das Eismeer*. Měl zobrazovat loď se jménem Naděje, která je pohřbená mezi krami ledu. Ač byl motiv ledovce shledáván za vznešený, nebyl tento obraz považován za nositele těchto idejí. Obraz byl hodnocen negativně hlavně kvůli jeho netradiční kompozici. Pro diváka zde totiž není cesta, jak by do obrazu vstoupil- divák již stojí přímo před masou ledu. Jako by byl divák tomuto výjevu přítomen, čímž byl výsledný efekt o mnoho silnější. Ve 20. století byl již tento obraz řazen do vývoje teorií o vznešeném, a to hlavně autorkou Barbarou Ransch- Trill v knize z roku 1977 *Kant- Studien*, ve které se věnuje vnímání krajinomalby a propojení Kantovy teorie s obrazy Friedrichovými. Zařazení Caspara Davida Friedricha k teoriím o vznešeném může být ale více než problematické. Důvody nalezneme v jeho textech. Termín *erhabene* u Friedricha neznamena ony transcendentální ideje, jež nalazáme v textech Schillera či Kanta.

Nina Hinrichs uvádí, že radikálnost, s jakou byl obraz *Das Eismeer* namalován, může souviset i s Friedrichovou životní situací. Ve dvacátých letech 19. století byly jeho malby přijímány negativně a jeho mysticismus byl považován za zpozdilý. Friedrich si uchovával svůj styl a neměnil jej podle teorií umění, které rostly na popularitě. Obraz ledovce tedy může být viděn i jako výraz radikalismu a neochoty se přizpůsobit. Také se v této době potýkal s těžkou finanční situací, neboť se jeho obrazy neprodávaly. Uchýlil se o to více k víře, jež mu stále přinášela naději. Toto téma právě zobrazuje i samotný obraz- odkazuje k naději, ale i beznaději a zkáze.<sup>114</sup> Důležitým faktem ale zůstává, že Friedrich jako jeden z prvních umělců ukázal přírodu naprosto nezaújatě. Podle historika umění Hermanna Beenkena Friedrich maloval zimní přírodu, do které ještě nikdo nikdy nevkročil. Motiv zimy byl u předešlých obrazů zobrazován spíše jako život v zimě- s námětem bruslařů či poutníků. Friedrich byl první, kdo se od této tradice odklonil.<sup>115</sup>

### 3.4.2. Kontemplující odvrácená postava

*This character shares our orientation and sees what we see. Situated of remembers some of the characteristic compositions of Caspar David Friedrich, with its characters paralyzed in front of the contemplation of the landscape, isolated and in silence;*

---

<sup>114</sup> HINRICHS (pozn. 112) 145.

<sup>115</sup> Hermann BEENKEN: Caspar David Friedrich, in: *The Burlington Magazine*, 1938, 175.

*characters without action nor explicit contents that, for this reason, we finish identifying them with the landscape, with the author and with us: they are “the spiritual centre, the conscious element of landscape”.*<sup>116</sup>

Takto popisuje Hermann Beenken motiv, který je pro obrazy Caspara Davida Friedricha příznačný, a to postavy odvrácené od diváka, hledící do nekonečného prostoru moře, přírody, kontemplující. Friedrich nebyl prvním malířem, který by tento motiv nazvaný v němčině *Rückenfigur*, použil. Již téměř sto let před ním ilustroval nizozemský malíř Jan Luyken knihu Christophora Weigelia *Ethica naturalis* za použití motivu postavy obrácené zády k divákovi.<sup>117</sup> Následně byl motiv *Rückenfigur* využíván mnoha učiteli ve spojení se sentimentálními krajinami. Odvrácenou postavu ale také nalezneme na obrazech Giotta či van Eycka, po Friedrichovi je objevíme na obrazech amerického malíře Whistlera, Gustava Courbete či na obraze Edwarda Muncha.

Na Friedrichových raných obrazech- *Žena v zapadajícím slunci*[28] a *Dva muži u moře*- nalezneme podle Roberta Rosenbluma postavy, které *kontemplují v quasi náboženském klidu všednodenních tajemství přírody*.<sup>118</sup> Statické postavy obrácené zády k divákovi, symetricky uspořádané v kompozici, mu umožňují největší možnou míru vcítění se. Divák se může jednoduše ocitnout vedle či uvnitř postav bez obličeje, které jsou ohromovány světelným divadlem před nimi.

Tato zkušenost je blízká i americkému spisovateli Emmersonovi a jeho zanícenému hledání prvotního pohroužení se do božské přírody.

*Standing on the bare ground,- my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, -all mean egotism vanishes. I become a transparent eye-ball, I am nothing, I see all, the currents of the Universal being circulate through me, I am part of parcel of God.*<sup>119</sup>

Podobný motiv nalezneme i ve studiích Friedrichova žáka Carla Gustava Caruse.

---

<sup>116</sup> BEENKEN (pozn. 115) 175.

<sup>117</sup> Joseph Leo KOERNER: Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape, New Haven 1990, 194.

<sup>118</sup> Robert ROSENBLUM: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Friedrich to Rothko, Londýn 1975, 21.

<sup>119</sup> Ralph Waldo EMMERSON: Nature, Boston 1836, 12-13., in: ROSENBLUM (pozn. 118) 22.

*When man, sensing the immense magnificence of nature, feels his own insignificance, and feeling himself to be in God, enters into this infinity and abandons his individual existence, then his surrender is gain rather than loss. What otherwise only the mind's eye sees, here becomes almost literally visible: the oneness in the infinity of the universe...*<sup>120</sup>

Historička umění Elizabeth Prettejohn komentuje hojné využití tohoto motivu ve své knize *Beauty and Art*. Podle Prettejohn tak Friedrich odkazuje na Kantovu estetiku. Konkrétně tento motiv popisuje na obraze *Poutník nad mořem mlhy*, kde k divákovi zády odvrácená postava hledí do dálky, stojící nad mořem mlhy, ze které ční pouze vzdálené vrcholky hor. To tedy poukazuje na podobný motiv v Kantově teorii- snaha kontemplanování nekonečna či něčeho neohraničeného. Podle Prettejohn tyto postavy nereprezentují pouze jakýsi objekt na obraze, ale také ztělesňují předmět estetické zkušenosti obrazu- již se nedíváme *na* postavu, ale díváme se *s ní*.<sup>121</sup> Je to méně tradiční zobrazení krajiny, na kterém nejde o co nejpřirozenější výjev určité scenérie, ale obraz nám má ukázat lidské vnímání krajiny.

Pocity, které tento obraz zanechává v divákovi, jsou rozporuplné- ukazují zároveň triumf člověka nad přírodou, ale i jeho naprostou bezvýznamnost v porovnání s ní.

Podobně jako Prettejohn i Johannes Grave bere tento motiv jako posun v krajinomalbě, kdy již nejde o pouhé zobrazení krajiny, ale o zobrazení způsobu jejího pozorování.<sup>122</sup> Na obraze *Křídové útesy na Rujáně* [29] dokládá Johannes Grave zajímavou myšlenku, která je nejspíše inspirována slovy Wilhelma Schlegela, jenž napsal, že krajinář nás učí vidět.<sup>123</sup> Na obraze Křídových útesů vidíme trojici postav opět odvrácených od diváka. Motiv *Rückenfigur* staví prý diváka do pozice druhého pozorovatele- *second- order observer*. Prvním pozorovatelem je postava samotná, druhým je pak následně divák. Pro Friedricha nebyly útesy natolik zásadní jako výhled z útesu na moře. To popisuje Friedrichův přítel Friedrich Kummer, který jej na procházce po Rujáně doprovázel. Friedrich nehodnotil tyto útesy jako vznešené, ale jako dokonalý rám pro výhled na vznešené moře. Pokud se podíváme na obraz, vidíme, že pouze jedna postava je zaujata

---

<sup>120</sup> Carl Gustav CARUS: Neun Briefe über Landschaftsmalerei, in: ROSENBLUM (pozn. 118) 22.

<sup>121</sup> Elizabeth PRETTEJOHN: *Beauty and Art*, New York 2005, 56.

<sup>122</sup> Johannes GRAVE: *C. D. Friedrich*, New York 2012, 206.

<sup>123</sup> *Ibidem* 222.

tím opravdovým vznešeným výjevem, zatímco druhé dvě klečí na zemi a obdivují formace a tvary útesu.<sup>124</sup> Pozorování krajiny vkleče či vleže bylo v oné době doporučováno geografem Johannem Jacobem Grümbkem. Tento obraz je tedy spíše kritikou způsobu vnímání, který je vzdálený od oné tiché kontemplanace přírody blízké Friedrichovi.<sup>125</sup>

### 3.4.3. *Mlha- Das Unheimliche*

Na obraze *Poutníka nad mořem mlhy* [30] vidíme další ze zásadních motivů pro Caspara D. Friedricha, který podporuje vyvolání pocitů vznešeného. Friedrich se k tématu vznešeného vyjadřuje ve svém rukopise v pasáži *Äuserungen bei Betrachtung enier Sammlung von Gemälden von grösstentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern*. Na konci Friedrichova textu najdeme popis, který nám ukáže, co přesně definuje Friedrich jako vznešené. Když je prostředí zahaleno mlhou, bude naše představivost větší, vznešenější a vyšší, naše očekávání se násobí. Oči a smysly vůbec jsou pro Friedricha samy o sobě příliš tupé, nejsou schopné nás posunout k nejvyšším hranicím fantazie a poznání, což jej spojuje s teoriemi Schillera. Omezení viditelnosti aktivuje psychické pochody, které nahradí smyslové orgány. Krajina ukrytá neprůhlednými atmosférickými jevy, tak jako dívka skrytá pod závojem- jak píše Friedrich ve svém textu- tato erotická metafora má být symbolem pro vznik naší fantazie a touhy. Oči i fantazie jsou přitahovány vzdušnou dálkou, spíše než předměty, které jsou nám jasné a blízké.<sup>126</sup>

Podle Friedricha bylo nejzásadnější vyvolat u diváků pocity a určité myšlenky. Při pohledu na nejasné objekty, neurčité obrysy je zapojena naše imaginace. Výsledný obraz tedy nenacházíme na zobrazeném díle, ale v naší mysli. To je paralelní s Kantovou teorií o vznešeném, která je založena na tom, že přírodní objekt nemůže být

---

<sup>124</sup> GRAVE (pozn. 122) 221.

<sup>125</sup> Ibidem.

<sup>126</sup> “Erfreuen soll die Kunst, so will es die Mode, vor einigen Jahren konnte der ernste Winter im Bilde auch erfreuen, jetzt aber nicht mehr. Wessen Auge und Sinn zu stumpf ist, das grosse weisse Tuch, der Inbegriff der höchsten Reinheit, wo unter die Natur sich zu einen neuen Leben vorbereitet, mit seinen zarten Farbenspiel nicht erkennen kann; oder wessen Phantasie arm ist und im Nebel nichts als grau sieht, lässt sich die Abneigung wohl erklären. Wenn eine Gegend sich im Nebel hüllt, erscheint sie grösser, erhabener und erhöht die Einbildungskraft und spannt die Erwartung, gleich einem verschleierte Mädchen. Auge und Phantasie fühlen sich im allgemeine mehr von der duftigen Ferne angezogen als von dem, so nah und klar vor Augen liegt“, in: Johannes GRAVE: Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen, Weimar 2001, 69- 70.



sám o sobě vznešený, ale procesy, jež spustí v naší mysli, vyvolají pocit vznešena. Podobné popisuje na Friedrichových obrazech filozof Christian August Semler. Vidíme moře, vlny pokryté pěnou zdvíhající se ve větru a nad tím vzduch- šedivý těžký vzduch. Ona nezměrnost, která se táhne do temné dálky, je předmětem našeho přemýšlení. August Semler tedy dokládá, že těžký vzduch v bezprostřední blízkosti diváka působí na člověka více než vzdálené a organizované mraky.<sup>127</sup>

#### 3.4.4. Mnich na břehu moře

Heinrich von Kleist spolu se svým přítelem Clemensem Bretanem v článku *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, popisuje obraz *Mnicha na pobřeží moře*.<sup>[31]</sup> Tento obraz je jedním z dalších nositelů principů vznešena. Kleist přesně definuje to, co nejspíš bylo záměrem Friedricha. Jak píše, divák se stává mnichem, který stojí na pobřeží, a pocituje naprostou osamělost. Neohraničenost výjevu přirovnává pocitu, jako by na obraz divák hleděl nemaje oční víčka.<sup>128</sup>

Další zajímavou reakci na tento obraz napsala ve svém dopise Helene Marie von Kügelgen. Byla překvapena, až nespokojena s prázdnotou obrazu. Nenalezla na něm ani bouři, ani žádné lodě, pouze pláž se světlým pískem, klidné moře, nekonečné nebe bez mraku. Podle ní tedy není na co hledět.<sup>129</sup> Podle tehdejších norem to byla pravda-

---

<sup>127</sup> „Man sieht das Meer, dessen grünliche, Schaum aufwerfende Wellen vom Winde mäsig bewegt sind, und darüber eine graue, von Düsten schwere Luft... Niemand wird wohl zweifeln, dass das Uermessliche, was sich vor seinen Augen in die weite, düstre Ferne hin ausbreitet, der Gegenstand seines Nachdenkens ist...“, in: Christian August SEMLER: Über einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden, in: Journal des Luxus und der Moden 4, 1809, 233.

<sup>128</sup> „It is a wonderful thing to look out over an infinite watery waste, engulfed in an endless solitude at the seashore under a gloomy sky... the picture affects my heart, deeply moves me so that I become the Capuchin monk myself and the picture becomes the sand dune... Nothing can be sadder and more uncomfortable than this position in the world. The only spark of life in the wide realm of death is the lonely central point in a lonely circle. The picture lies there with its two or three mysterious objects as if influenced by Young's Night Thoughts... like the apocalypse... boundlessness... it has nothing but the frame for a foreground, it seems that when one looks at it were as if one's eyelids were cut away... But my own thoughts about wondrous painting are too confused, therefore I have resolved... to enlighten myself by the remarks of those couples who pass by it from morning until night. I listened to the different comments of the viewers around me and pass them on as belonging to this painting... because this painting does not permit silence.“, in: Linda SIEGEL: Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism, Boston 1980, 73.

<sup>129</sup> „Ein grosses Bild in Öl sah ich auch, welches meine Seele gar nicht anspricht. Ein weiter, unendlicher Luftraum. Darunter das unruhige Meer und im Vordergrund ein Streifen hellen Sandes, wo ein dunkel gekleideter oder verhüllter Eremit umherschleicht. Der Himmel ist rein und gleichgültig ruhig, kein Sturm, keine Sonne, kein Mond, kein Gewitter ... Auf der ewigen Meeresfläche sieht man kein Boot, kein Schiff,

obraz je opravdu prázdný, až na osamělou figuru s hypnoticky jednoduchým horizontem dělícím nebe a moře. Při nedávném rentgenovém průzkumu se ale zjistilo, že na moři původně byly namalovány lodě. Nejspíše Friedrichova odvaha zapříčinila jejich vymazání, a tím zanechal mnicha na pobřeží samotného- poprvé v historii malby.<sup>130</sup> A jak udává Robert Rosenblum v knize *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition- Friedrich to Rothko* tato změna vyústí nakonec v obrazy nekonečné prázdnoty amerického malíře Barnett Newmana či Marka Rothka.<sup>131</sup>

Helene Kügelgen popisuje ve svém dopise také pojem nekonečna a prázdna. To souvisí s dobovými teoriemi o vznešenu Immanuela Kanta či Georga Wilhelma Hegela. Hegel například charakterizuje vznešeno jako prostor, ve kterém nejsou žádné předměty.

*Das Erhabene überhaupt ist der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese. Das Unendliche, eben weil es aus dem gesamten Komplexus der Gegenständlichkeit für sich als unsichtbare, gestaltlose Bedeutung herausgestellt und innerlich gemacht wird, bleibt seiner Unendlichkeit nach unaussprechbar und über jeden Ausdruck durch Endliches erhaben.*<sup>132</sup>

Tedy svět viditelných předmětů souvisí s prostorem konečných věcí, zatímco vznešené a nekonečné je neviditelné- vytvářeno samotným subjektem. Tak jak uvádí Kant, odehrává se tento proces v naší mysli, nikoliv v okolním světě.<sup>133</sup>

Přehled různých výkladů a interpretací nám poskytuje Beat Wyss, švýcarský historik umění, který popisuje tento obraz v rámci výstavy týkající se tématu vznešena v londýnské galerii Tate Britain. Wyss uvádí, že ač je tento obraz nazýván *Mnich na břehu moře*, postavou stojící na břehu moře je samotný C. D. Friedrich. Důkazem mu pro to je plavovlasá bradka, kterou vítr vlní na jeho tváři.<sup>134</sup>

---

*nicht einmal ein Seeungeheuer, und in dem Sande keimt auch nicht ein grüner Halm, nur einige Möven flattern umher und machen die Einsamkeit noch einsamer und grausiger.*“, in: Anna und Emma von KÜGELGEN: Ein Lebensbild in Briefen, Stuttgart 1918, 155- 156.

<sup>130</sup> ROSENBLUM (pozn. 118) 13.

<sup>131</sup> Ibidem.

<sup>132</sup> Georg Wilhelm HEGEL: Ästhetik, Hamburg 1955, 363.

<sup>133</sup> KANT (pozn. 43) 88.

<sup>134</sup> „A dark, overcast day. Or is it evening? Or even early morning? Is a storm gathering? This painting does not tell us exactly. And then there is that narrow, sand-coloured strip: no doubt a section of Baltic

Obraz mnicha znamenal pro Friedricha velký úspěch, po vystavení na Berlínské Akademii v roce 1810 jej dokonce ještě s dalším obrazem zakoupil sám korunní princ Friedrich Wilhelm. Po tomto úspěchu ale pomalu Friedrichova sláva vyprchávala a jako jakýsi návrat můžeme považovat až výstavu v roce 1906 v Berlíně. Bohužel po krátké době bylo toto dílo zneužito nacistickou propagandou, kdy se mnichem na břehu jezera stal árijský voják, jenž představoval sám sebe jako člena jedné země bez hranic. Tato propagace Friedrichova díla ale znamenala, že až do roku 1975 a jeho výstavy v Hamburgu, byl Friedrich vnímán negativně.<sup>135</sup>

### 3.5. Reakce za oceánem- americká krajinomalba v 19. století

Téma vznešeného nebylo zásadním v této době pouze v Evropě, ale zabývali se jím i američtí spisovatelé a umělci. To následně bude jistě mít i vliv na znovuzrození ideje vznešena v americkém abstraktním expresionismu v 60. letech 20. století. Jedním ze spisovatelů, který se vznešenu věnoval v Americe, byl **James Fenimore Cooper**. Ten napsal v roce 1840 v úvodu své knihy o jezerech a lesech severní Ameriky, že vznešeno spojené s rozlehlostí a nekonečností je blízké každému oku.

*The most abstruse, the most far- reaching, perhaps the most chastened of the poets thoughts crowed on the imagination as he gazes into the illimitable void. The expanse of the ocean is seldom seen by the novice with indifference, and the mind, even in the obscurity of night, finds a parallel to that grandeur, which seems inseparable from images that the senses cannot compass.*<sup>136</sup>

Americká krajina byla v té době na rozdíl od evropské panenská, nedotknutá člověkem. Ta evropská již byla protknutá historií- hrady, či jinými pozůstatky historie. Amerika byla v té době chápána spisovateli a umělci jako nedotknutá.

První z velkých amerických malířů Thomas Cole napsal *Essay on American Scenery* v roce 1835.

---

*shoreline, near Greifswald perhaps, which still belonged to Sweden at the time. And the figure standing there in a black overcoat, gazing out into the distance? There were certainly no tourists yet in this area in 1809. In fact the figure is the painter, Caspar David Friedrich (1774–1840). Even facing away from the viewer and at some distance, he is recognisable by his flowing, reddish-blond beard. It was the whispering zeitgeist that came up with the title Monk by the Sea.“, in: Beat WYSS: The Whispering Zeitgeist, in: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/whispering-zeitgeist>.*

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> James Fenimore COOPER: *The Pathfinder*, New York 1952, 3.

*Prophets of old retired into the solitudes of nature to wait the inspiration of heaven. It was on Mount Horeb that Elijah witnessed the mighty wind, the earthquake, and the fire, and heard the still small voice- that voice is yet heard among the mountains! St. John preached in the desert, the wilderness is Yet a fitting place to speak of God.*<sup>137</sup>

Tyto myšlenky by mohly být posléze přeměněny v systematické hledání božského v spektakulární přírodě. V mnohém se snažili američtí malíři přiblížit velikánům evropské romantické krajinomalby- hlavně Wiliamovi Turnerovi. Ranní američtí malíři si byli vědomi skutečnosti, že Amerika poskytuje ony chtěné scenérie, které vyžadovaly estetické teorie- například pohled na vodopády Niagary vždy v divákovi vzbudil nějaké dramatické pocity.<sup>138</sup>

**Thomas Cole**, zakladatel *Hudson River School*, jejíž malíře spojuje právě snaha zachytit vznešeno v přírodě, byl vychován v Anglii. Nikoli ale ve městě, a tudíž nelze předpokládat, že by měl přístup k obrazům velkých mistrů. Když v 17 letech přijel do Ameriky, živil se jako rytec. Na cestách po Americe se rozhodl, že se stane krajinářem. Cole své poznatky formuloval i ve svých skicácích. Jeho eseje se snaží o poetické pojednání, proč by měla být krajina obdivována. Nelíbil se mu fakt, že v některých textech byla americká krajina považována za monotónní a drsnou.<sup>139</sup>

Coleův popis Niagárských vodopádů značí, že umělci texty o vznešeném znali.<sup>140</sup> Cole zde zajímavě spojuje krásno a vznešeno. Popisuje proces, kdy je naše mysl naplněna, pozvedá se a my se stáváme součástí toho, co vidíme. Vodopád přirovnává velkému vnitrozemnímu moři, které na nás působí svou nezměrnou silou. Toto jsou podle Colea prvky vznešena.

---

<sup>137</sup> WILTON/ BARRINGER (pozn. 62) 14.

<sup>138</sup> Ibidem 20.

<sup>139</sup> "that it is rude without picturesqueness and monotonous without sublimity.", in: WILTON/ BARRINGER (pozn. 62) 22.

<sup>140</sup> "And Niagara! That wonder of the world!--where the sublime and beautiful are bound together in an indissoluble chain. In gazing on it we feel as though a great void had been filled in our minds--our conceptions expand--we become a part of what we behold! At our feet the floods of a thousand rivers are poured out--the contents of vast inland seas. In its volume we conceive immensity; in its course, everlasting duration; in its impetuosity, uncontrollable power. These are the elements of its sublimity. Its beauty is garlanded around in the varied hues of the water, in the spray that ascends the sky, and in that unrivalled bow which forms a complete cincture round the unresting floods.", in: Thomas COLE: Essay on American Scenery, American Monthly Magazine 1<sup>st</sup> January 1836, in: <https://www.csun.edu/~ta3584/Cole.htm>

**Frederick Edwin Church** byl jediným umělcem, který maloval spolu s Colem v jeho studiu. Cole byl pro ostatní malíře velkým vzorem- *In Turner and our Cole we always have something that abstracts the mind*. To napsal Church ve svém deníku v roce 1858.<sup>141</sup>

Ve svých obrazech Church vzýval Lorrainův ideál. Chtěl tím tak veřejnosti ukázat ideální krajinu nadpozemského Nového světa.<sup>142</sup> Church se ale také snažil najít alternativy tomuto formátu a Turner pro něj byl jistou inspirací. Když pracoval například na obraze *The Andes of Ecuador* z roku 1855,[32] inspiroval se v kompozici rytinou, která byla vytvořena podle Turnerova akvarelu *Lake of Lucerne, from Brunnen* v roce 1854. Jelikož ale byly rytiny podle Turnerových obrazů velmi topografické, a tím pádem neumožňovaly Churchovi zachytit plně krásy Ameriky, musel se osamostatnit. To lze již například vidět na obraze *Niagara* [33] z roku 1857, který je návratem k přímým topografickým záznamům vodopádů, jež se dělaly v 18. století. Obraz má být manifestací síly přírody jednoho z největších přírodních fenoménů. Oslavuje Ameriku- její unikátní starobylost, která je oproti Evropě přírodní- tedy mnohem více starobylá než cokoliv vytvořené člověkem.<sup>143</sup>

Po vydání Ruskinových děl *Modern Painters*, které Church horlivě četl, bylo vidět, že se řídil jeho radami. Jak udává Andrew Wilton, technicky by se dal víceméně přirovnat k prerafaelitům. V některých obrazech se ukazuje jako naprosto dokonalý žák Ruskina, jelikož si zakládá na přesném pozorování, a některé obrazy maluje i za pomoci fotografie.

Churchovo další dílo *The Heart of the Andes* z roku 1859 [34] je snad ještě větší podívanou- obraz sám o sobě měří 3 metry. Na první výstavě dokonce byly okolo nainstalovány tropické palmy, aby měl divák dojem, že prohlíží oknem do přírody.<sup>144</sup>

Všichni do té doby věřili, že Amerika je božské dílo, četli texty Alexandra von Humboldta, který vysvětloval tento panenský svět jako výraz nekonečné plodnosti Boha. Kvůli tomu, aby Church zachytil biblický ráj, vydal se například do jižní

---

<sup>141</sup> WILTON/ BARRINGER (pozn. 62) 24.

<sup>142</sup> Ibidem 28.

<sup>143</sup> Ibidem 29.

<sup>144</sup> WILTON/ BARRINGER (pozn. 62) 29.

Ameriky.<sup>145</sup> S Darwinovou evoluční teorií ale bylo všechno jinak. Důsledek těchto teorií nebyl ve výsledku tak negativní- svět tu byl mnohem déle, než kdo mohl tušit.

Roku 1859 cestoval na daleký západ další významný umělec s německým původem **Albert Bierstadt**. Na expedici namaloval pozoruhodné obrazy- například *Rocky Mountains*. Bierstadt také zaznamenával krajinu Sierra Nevady na fotoaparát a jeho obrazy jsou vytvořeny tak, aby přesvědčily diváky o jejich pravdivém zobrazení. Přesto to jsou ale uměle komponované obrazy, kde se pouze jednotlivé prvky zakládají na přesném pozorování.<sup>146</sup>

Například obraz *Mount Hood*[35] z roku 1865 byl kritikem okomentován takto:

*The spectator looks from the northern bank of the Columbia river... upon a shadowed pool below, which recalls the memory of an Italian lake. Limestone rocks, of the clear bluish-grey familiar to the Scottish landscape painters, are in the foreground, close by which a troop of deer are tranquilly cliffs, of some basaltic rock, not very dissimilar in its cleavage from the Italian tufa.*<sup>147</sup>

Všechny prvky na svých obrazech tedy Bierstadt komponuje podle své fantazie a smyslu pro velkolepost. Dokonce horám dává své názvy- například hora v obraze *Mt. Rosalie* je pojmenovaná po jeho snoubence.<sup>148</sup> Když byl obraz *Mt. Rosalie*[36] vystaven v Londýně v roce 1867, jeden kritik ho popsal jako dílo, ve kterém bylo zachyceno vznešeno tak, jako v žádném předtím:

*...in art of this kind, where the object is to produce a powerful impression of overwhelming natural grandeur, a painter must employ all the resources possible to him. This may be condemned as scene painting. No picture that we have ever seen has more entirely conveyed a sense of natural sublimity.*<sup>149</sup>

Snaha zobrazit vznešeno vedla u většiny amerických krajinářů k pojetí, které se částečně pohybuje na hranici kýče. Nejspíše to bylo důsledkem touhy zaznamenat americkou krajinu jako něco božského, jako ráj na zemi. I v Evropě je krajina chápána

---

<sup>145</sup> American Sublime, text k výstavě v Tate Britain v roce 2002, in: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/american-sublime/american-sublime-room-guide/american-sublime-roo-5>

<sup>146</sup> WILTON/ BARRINGER (pozn. 62) 32.

<sup>147</sup> Ibidem.

<sup>148</sup> WILTON/ BARRINGER (pozn. 62) 32.

<sup>149</sup> Ibidem 33.

v této době často transcendentálně, ale u většiny umělců nalezneme vznešeno spíše v jeho drsné a divoké podobě, nebo jako osobní a intimní prožitek a kontemplaci.

### 3.6. Motivy vznešena v české krajinomalbě 19. století

V české romantické krajinomalbě nalezneme zpočátku hlavně tendence pitoreskního stylu, a tedy snahu zobrazovat spíše uměle komponované obrazy než krajinu v její přirozenosti. Ovšem již zde objevíme oblíbené motivy pro zobrazování vznešena jako vodopády, alpské vrcholky, krajinu v bouři či rozbouřené moře. Krajinaři v mnohém navazují na německou tradici, což je hlavně ovlivněno nástupem německého malíře Maximiliána Haushofera na pražskou Akademii. Většina umělců studovala v Mnichově, pravidelně ale obesílali pražské výstavy Krasoumné jednoty a Naděžda Blažíčková- Horová v Dějinách českého výtvarného umění trefně přikládá kritickou reakci na opakované motivy hor v jejich dílech: *Nechybí tu nic, co ve střední Evropě měří přes osm stop nadmořské výšky*.<sup>150</sup>

Jako jeden z prvních obrazů, který se hodí k našemu tématu vznešena, uvedu grafiku *Velký Šišák* z cyklu pohledů na Krkonoše, který vytvořil **Antonín Karel Balzer**.<sup>[37]</sup> Tato grafika nám vyjevuje podobný motiv, který použil na obraze *Poutník nad mořem mlhy* Caspar David Friedrich. Také je zde použit motiv poutníků stojících nad údolím zahaleném v mlze. Zda se Friedrich Balzerovým leptom inspiroval nelze s určitostí říci, ale jelikož Balzer působil i v Drážďanech, rodném městě Friedricha, není to zcela vyloučené.

V období před nástupem klasicismu již můžeme nalézt v české krajinomalbě reakce na dobovou literaturu, a tedy i na texty o vznešeném. Tyto motivy vidíme na díle **Františka Xavera Procházky**, který navazoval na práce Norberta Grunda a jeho sentimentální a náladové krajiny. Naděžda Blažíčková- Horová popisuje jeho reakci na dobovou literaturu následovně:

---

<sup>150</sup> A. W. Ambros, Die Prager Kunstaustellung. Bohemia XXV, 1852, 13. 5., in: Naděžda BLAŽÍČKOVÁ- HOROVÁ: Romantická krajinomalba Haushoferovy školy, in: Dějiny českého výtvarného umění ( III/1) 1780/ 1890, 360.

*Po obsahové stránce Procházkovy krajiny kolem roku 1806, například Hřbitov v horách, odpovídají bezdějovou náladovostí novému dobovému přístupu, z kterého už zaznívá elegická nota, příznačná i pro soudobou evropskou literaturu.*<sup>151</sup>

I v české literatuře a poezii se v této době objevuje odkaz na texty o malebnosti a vznešenosti v přírodě, například v básni Matěje Miloty Zdirada Poláka *Vznešenost přírody* z roku 1813. V Ottově slovníku naučném nacházíme popis této básně, ale i zmínku, že byla báseň v té době velmi vlivná:

*Polákova hlavní báseň, Vznešenost přírody, kdysi velmi bývala ceněna. Je to obšírný pokus o českou přírodní poesii popisnou ve slohu Popeově a Thomsonově nebo spíše Hallerově a Ewalda Kleista. Polák líčí ústrojí všehomíra, horstvo a vzduch, životodárné účinky slunce, polní práce, působení bouře a noční oblohu, k popisům svým všude přidává široké úvahy o užitku každého zjevu. Filosofický podklad »Vznešenosti přírody« je deistická oslava Boha v přírodě, v souladu její krásy a zákonitosti.*<sup>152</sup>

V roce 1824 v Praze vystavovali svá díla Caspar David Friedrich a Johann Christian Dahl. Jejich obrazy ovlivnily české malíře v čele s Antonínem Mánesem a inspirovaly je k tvorbě v plenéru a zobrazení krajiny založené na pozorování a pravdivém provedení. **Josef Navrátil**, Mánesův současník od čtyřicátých let 19. století několikrát cestoval do švýcarských a německých Alp a z této doby pochází mnoho obrazů poplatných dobovému vkusu. Reálnou krajinu ovšem komponoval s tou umělou a idealizovanou. Jedním z nejvýznačnějších obrazů, který reaguje na dobové tendence v krajinomalbě, je v jeho tvorbě *Alpská krajina v bouři* z roku 1855, kde se z bouřkových mraků dramaticky tyčí velehory.[38]

Dalším z krajinářů, který svým způsobem reagoval na evropské tendence v krajinomalbě, je August Piepenhagen. Většina jeho obrazů již vznikala ve vrcholném romantismu, ovšem spíše se jeho pojetí blíží tendencím pitoreskního stylu než zobrazení čistého vznešena v přírodě. Piepenhagenovy pozdní obrazy, které se vyznačují redukcí barevné škály, svým abstraktním pojetím připomínají Turnerovy

---

<sup>151</sup> Naděžda BLAŽÍČKOVÁ - HOROVÁ: Česká krajinomalba a veduta v období klasicismu a preromantismu, in: Dějiny českého výtvarného umění ( III/1) 1780/ 1890, 119.

<sup>152</sup> Ottův slovník naučný, heslo Polák Matěj. Sv. 20, 61.



abstraktnější obrazy.<sup>153</sup> Například na díle *Měsíční noc* z roku 1860[39], nacházíme motiv noci a temnoty, který je významný hlavně pro teorie Edmunda Burkea. Na pravé straně obrazu jako bychom cítili tíži tmy a její neprostupný, ale nekonečný prostor.

Jedním z hlavních krajinářů, který do Čech dovezl německou náladovou krajinomalbu založenou na zobrazování působivých scenérií, byl německý malíř **Maximilián Joseph Haushofer**, jenž se stal v roce 1845 profesorem krajinomalby na pražské Akademii. Ten zásadně ovlivnil celou generaci českých krajinářů a vychoval řadu vynikajících umělců- například Bedřicha Havránka, Aloise Bubáka, Julia Mařáka či Adolfa Kosárka. Zavedl zde malování v plenéru, které považoval v krajinomalbě za zcela zásadní.<sup>154</sup> Jak popisuje Blažíčková-Horová, Haushoferova škola měla zpočátku velmi podobné rysy, motivy, užité tóny barev. Všichni žáci na počátku vytvářeli podobná díla jako sám Haushofer. Divokost přírody a velkolepost alpských velehor ale posléze z jejich děl vymizela a přiklonili se k objektivnějšímu zaznamenání své vlasti.<sup>155</sup> Motivy krajin protknutých teatrálnějším typem vznešena tedy nalezneme spíše na počátku tvorby žáků Maximiliána Haushofera, tedy v době, kdy ještě každý hledal svůj směr, a nechal se více ovlivnit svým učitelem. Jako příklad uvedu **Aloise Bubáka**, žáka Haushofera, který na počátku své kariéry zobrazoval spíše uměle komponovanou krajinu a i on maloval alpské velehory, které sám navštívil v roce 1851.<sup>156</sup> Obrazem s typickým námětem vznešených motivů je dílo *V Alpách* z roku 1856- 1857. [40] Po této cestě se jednak přiklonil k české krajině a postupně také ustupoval od malebného stylu k co největší objektivizaci krajiny.

Jedním z nejtalentovanějších žáků Maximiliána Haushofera byl **Adolf Kosárek**. V jeho rané tvorbě opět nacházíme podobný motiv jako v rané tvorbě Bubáka. Například na obraze *Horské jezero v bouři* z roku 1852, jenž je podle Naděždy Blažíčkové- Horové nápadně podobný Haushoferovu obrazu *Chiemsee*, a nejspíše jej tedy maloval podle Haushoferovy předlohy. V dalších raných pracích vidíme volbu romantických v té době módních motivů bouře či rozbouřeného moře. Kosárkův život byl předčasně ukončen tuberkulózou. V posledních letech své tvorby vytvořil ovšem

---

<sup>153</sup> BLAŽÍČKOVÁ - HOROVÁ (pozn. 154) 134.

<sup>154</sup> Naděжда BLAŽÍČKOVÁ - HOROVÁ: Romantická krajinomalba Haushoferovy školy, in: Dějiny českého výtvarného umění ( III/1) 1780/ 1890, 361.

<sup>155</sup> Ibidem.

<sup>156</sup> BLAŽÍČKOVÁ - HOROVÁ (pozn. 157) 365.

jedny z nejpozoruhodnějších maleb, které jsou již nejspíše i ovlivněny tušením blížícího se konce. Mezi nimi bych zmínila například *Bouři v horách- Mlha v Krokonoších* z roku 1859.[41] Tento obraz se mi jeví jako jeden z nejvýraznějších projevů vznešena v české krajinomalbě. Není zde již totiž ani stopy po umělé a idealizované krajině a jde spíše o zachycení pocitů a nálady z krajiny. Mlha byla také oblíbeným motivem pro Caspara Davida Friedricha, jelikož podněcuje mysl pozorovatele. Tento obraz bych přirovnala jeho abstraktním pojetím k Friedrichovým obrazům, pouze zde chybí ona odvrácená kontemplující postava pro něj symbolická. A právě ono abstraktní pojetí znejišťuje diváka ztrácejícího se v mlze či obloze, což může mít pozitivní důsledky v podobě pocítění vznešena.

## 4. Závěr

Ve své práci jsem se pokusila shrnout vývoj estetické kategorie vznešena od antiky po 19. století a zpracovat jednotlivé reakce na dobové texty teoretiků. Těžila jsem hlavně z textů filozofů a spisovatelů, jejichž teze jsem následně aplikovala na výtvarná díla umělců. Snažila jsem se nalézt i co nejvíce textů napsaných samotnými umělci a zjistit, zda se k této problematice vyjadřovali. Podařilo se tak například u Caspara Davida Friedricha, Carla Gustava Caruse, Williama Turnera či Thomase Colea. Přesto se dá předpokládat podle oblíbených motivů a podobného charakteru obrazů romantických umělců, že většina byla ovlivněna dobovými texty. Motivy zobrazující vznešeno byly následně veřejností velmi oblíbeny, a snad i z toho důvodu nalezneme tolik reakcí různé kvality ve výtvarném umění. To bylo následně i umělcům vyčítáno kritikou, která negativně hodnotila onu přehnanou zálibu v dramatických výjevech a myšlenku, že pouze vysoké vrcholky hor a rozbouřené moře mohou být vznešené. Kritizována byla i přehnaná záliba v obskurních a děsivých objektech. Pravdou je, že tato záliba je skryta v lidské přirozenosti. V dnešní době nalezneme podobné projevy v médiích- televizi, filmech- zde je předpokládáno, že pouze přehnaná drastičnost vzbudí v divákovi silné a tedy i žádané emoce.

V této práci jsem tedy chtěla ukázat, že ne vždy díla reagující na vznešeno byla vrcholem tvorby umělců- tak jak je to například možné vidět na českých krajinářích, kteří zpočátku reagovali na dobové tendence, ale následně se od dramatických krajin přiklonili k intimnějším pohledům na českou krajinu. Rozhodně ovšem nemůžeme popřít vliv, které texty na umělce měly. A tento vliv není viditelný pouze v krajinomalbě, ale hlavně ve změně chápání a vnímání přírody, což je nesmírně důležitý posun.

V práci jsme se proto snažila ukázat spíše originálnější přístup ke vznešenu a podtrhnout fakt, že vznešeno může být vyjádřeno i jinak než dramatickými a teatrálními výjevy. To bylo hlavním cílem kapitol věnovaných Williamu Turnerovi a Casparu Davidu Friedrichovi.

Reakce na teoretické texty ve výtvarném umění 19. stoletím ale nekončí. Následně dochází k obnovení zájmu o vznešeno ve 20. století, konkrétně v dílech abstraktních expresionistů v Americe. Umělec Barnett Newman napsal esej *The Sublime is now a*

opět posunul významně teorie o vznešeném dále. Newman svým pojetím navázal na obraz *Mnicha na pobřeží moře* Caspara Davida Friedricha- pouze odstranil postavu mniha a místo něj postavil samotného diváka. Newmanův obraz pojmenovaný *Vir Heroicus Sublimis*[42] je zásadním bodem v dalším vývoji vznešena. Člověk, který stojí před třímetrovým plátnem, na němž je pouze červená barva a několik vertikálních čar, již není nečinným divákem, ale vznešeno právě tady a teď prožívá. Pokud se zahledí na plátno zblízka, je pohlcen onou červenou barvou a sám prožije teď v tomto okamžiku vznešeno. Tento vývoj popisuje v knize *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* Robert Rosenblum. Uvádí zde spojitost mezi obrazy nekonečného prostoru či mlhoviny Marca Rothka[43] s Casparem Davidem Friedrichem, bouře Williama Turnera přirovnává zase k akční malbě Jacksona Pollocka[44] a dramatické skály Gordale Scar Jamese Warda uvádí jako paralelu k abstraktním plátnům Clyforda Stilla.[45] Otázkou je, zda nebylo toto jasné propojení s evropskou tendencí v malbě pouze uměle vytvořeným opodstatněním obrazů abstraktních expresionistů.

I v současné tvorbě nalezneme reakce na tuto estetickou problematiku. Jednou ze změn je i využívání nových médií k vytvoření pocitu vznešena. James Turrell a Anish Kapoor jako současní umělci, kteří již diváka nestaví před dvourozměrné plátno, chtějí, aby pocítil nekonečno tady a teď, a rovnou jej konfrontují s nejistým prostorem světelných instalací v případě Jamese Turrella[46] nebo velkolepého a nejasného prostoru v podobě objektů Anishe Kapoora.[47]

## 5. Seznam použité literatury

ARISTOTELES: Poetika, Praha 1936<sup>5</sup>

AUGUSTIN: De Trinitate, in: <http://oll.libertyfund.org>, editor Phillip Schaff, Buffalo 1887, vyhledáno 10. 5. 2013

BEENKEN Hermann: Caspar David Friedrich, in: The Burlington Magazine, 1938

BEHLER Diana: Carl Gustav Carus: Briefe über Landschaftsmalerei und die frühromantische Theorie, in: <http://edoc.hu-berlin.de/hostings/athenaeum/documents/athenaeum/1993-3/behler-diana-107/PDF/behler.pdf>, vyhledáno 10. 5. 2013

BLAIR Hugh: Lectures on Rhetoric and Belles Lettres, Londýn 1787<sup>3</sup>

BLAŽÍČKOVÁ- HOROVÁ Naděžda: Česká krajinomalba a veduta v období klasicismu a preromantismu, in: Dějiny českého výtvarného umění ( III/1) 1780/ 1890

BLAŽÍČKOVÁ- HOROVÁ Naděžda: Romantická krajinomalba Haushoferovy školy, in: Dějiny českého výtvarného umění ( III/1) 1780/ 1890

BOCKEMUHL Michael: Turner, Praha 2008

BOILEAU Nicolas: Traite du sublime, ou du merveilleux, 1722

BUCHHART Dieter: Pioneer of Modernity, Peder Balke, in: <http://www.kunsthalle.at/en/kunsthalle-krems/exhibitions/08/peder-balke>, vyhledáno 10. 5. 2013

BURKE Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Idea of the Sublime and Beautiful, Londýn 1761<sup>3</sup>

BURKE Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Idea of the Sublime and Beautiful, Londýn 1759<sup>2</sup>

BURNET Thomas: The Theory of the Earth, Londýn 1697<sup>3</sup>

COLE Thomas: Essay on American Scenery, American Monthly Magazine 1<sup>st</sup> January 1836, in: <https://www.csun.edu/~ta3584/Cole.htm>, vyhledáno 10. 5. 2013

COSTELLOE Timothy: The sublime: from antiquity to the present, New York 2012

DAVIDSON Thomas: A Short Account of the Niobe Group, University of Michigan 2005<sup>2</sup>

ECO Umberto: Dějiny ošklivosti, Praha 2007

FACOS Michelle: Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s, Londýn 1998

FINLEY Gerald: Angel in the Sun- Turner's Vision of History, Montreal 1999

FOWLE Frances: Glacier of Rosenlaui, in: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/brett-glacier-of-rosenlaui-n05643/text-summary>, vyhledáno 10. 5. 2013

FREEMAN Barbara Claire: The Feminine Sublime: Gender and Excess in Women's Fiction, Los Angeles 1995

GRAVE Johanes: C. D. Friedrich, New York 2012

GRAVE Johannes: Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen, Weimar 2001

HEGEL Georg Wilhelm: Ästhetik, Hamburg 1955

HINRICHS Nina: Das Eismeer- Caspar David Friedrich and the North, in: <http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/viewFile/1194/1135>, vyhledáno 10. 5. 2013

HOFFMANN Roald / BOYD WHYTE Iain: Beyond the Finite- The Sublime in Art and Science, New York 2011

KANT Immanuel: Kritika soudnosti, Praha 1975

KNIGHT Payne: An analytical inquiry into the principles of taste, Londýn 1805

KOERNER Joseph Leo: Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape, New Haven 1990

von KÜGELGEN Anna und Emma: Ein Lebensbild in Briefen, Stuttgart 1918

LANDOW George: Ruskin's Theories of the Sublime, in:  
<http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/3.1.html>, vyhledáno 10. 5. 2013

LOCKE John: Essay on Human Understanding, Indianapolis 1996

MYRONE Martin: The Apocalyptic Sublime in the Age of Spectacle, in: Nigel Llewellyn and Christine Riding: The Art of the Sublime, in:  
<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/martin-myrone-john-martins-last-judgement-triptych-the-apocalyptic-sublime-in-the-age-of-r1141419>., vyhledáno 10. 5. 2013

NICOLSON Marjorie Hope: Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite, Washington 1997<sup>2</sup>

NYGREN Edward: James Ward's Gordale Scar: an essay in the sublime, Londýn 1982

PRETTEJOHN Elizabeth: Beauty and Art, New York 2005

REWALD Sabine: Caspar David Friedrich: Moonwatchers, New York 2001

RIDING Christine / LLEWELLYN Nigel: British Art and the Sublime, in: Nigel Llewellyn and Christine Riding: The Art of the Sublime, in:  
<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>., vyhledáno 10. 5. 2013

RIDING Christine: Shipwreck, Self-preservation and the Sublime, in:  
<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>, vyhledáno 10. 5. 2013

ROSENBLUM Robert: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Friedrich to Rothko, Londýn 1975

RUSKIN John: Modern Painters, Vol. 4., Londýn 1856

RUSKIN John: *Modern Painters*, Vol. 1., Londýn 1848<sup>4</sup>

RUSKIN John: *Modern Painters*- manuskript č.5.434, in:  
<http://www.lancs.ac.uk/fass/ruskin/empi/notes/u016.htm>

SEMLER Christian August: Über einige Landschaften des Malers Friedrich in  
Dresden, in: *Journal des Luxus und der Moden* 4, 1809

SHAW Philip: *The Sublime*, New York 2006

SCHILLER Friedrich: *Essays*, ed. Walter Hinderer, Daniel Dahlstrom, New York 1993

SIEGEL Linda: *Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism*, Boston  
1980

SLÁDEK Václav: *Dionýsiův neb Longinův spis "O vznešenu"*, Praha 1931, 6.

TRENDELENBURG Friedrich Adolf: *Kleine Schriften*, překlad Nikola Virglerová,  
diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy university, Brno 2008, in:  
[http://is.muni.cz/th/146183/ff\\_b/bakalarska\\_prace.txt](http://is.muni.cz/th/146183/ff_b/bakalarska_prace.txt)

WILTON Andrew: *Turner and the Sublime*, Chicago 1980

WILTON Andrew / BARRINGER Tim: *American Sublime: Landscape Painting in the  
United States 1820–1880*, Londýn 2002

Beat WYSS: *The Whispering Zeitgeist*, in: [http://www.tate.org.uk/context-](http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/whispering-zeitgeist)  
[comment/articles/whispering-zeitgeist](http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/whispering-zeitgeist), vyhledáno 10. 5. 2013

ŽIŽEK Slavoj: *The sublime Object of Ideology*, Londýn 2008<sup>2</sup>



## 6. Seznam vyobrazení

1. Kresba, skupina soch Niobé, Reprodukce z knihy: Thomas DAVIDSON: A Short Account of the Niobe Group, University of Michigan 2005<sup>2</sup>
2. Socha Niobé, sádrový odlitek mramorové sochy(Uffizi Florencie) v Oxfordu, Ashmolean Museum, cca 195, in:  
<http://www.beazley.ox.ac.uk/dictionary/Dict/ASP/dictionarybody.asp?name=Niobe>, vyhledáno 20. 5. 2013
3. Caspar Wolf: Most a údolí Daly v Loeche, 1774- 1777, olej, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bridge\\_and\\_gorges\\_of\\_Dala\\_river\\_in\\_Luekerbad,\\_view\\_towards\\_the\\_mountain\\_IMG\\_4924.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bridge_and_gorges_of_Dala_river_in_Luekerbad,_view_towards_the_mountain_IMG_4924.JPG), vyhledáno 20. 5. 2013
4. Francois Diday: Stezka z Grimselu do Handecku, 1855, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Path\\_from\\_Grimsel\\_to\\_Handeck\\_IMG\\_4919.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Path_from_Grimsel_to_Handeck_IMG_4919.JPG), vyhledáno 20. 5. 2013
5. Alexandre Calame: Jungfrau, 1853- 1855, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandre\\_Calame\\_-\\_The\\_Jungfrau,\\_Switzerland\\_-\\_Walters\\_37108.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandre_Calame_-_The_Jungfrau,_Switzerland_-_Walters_37108.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013
6. John Brett: Ledovec Rosenloui, 1856, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John\\_Brett\\_-\\_Glacier\\_of\\_Rosenloui\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Brett_-_Glacier_of_Rosenloui_-_Google_Art_Project.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013
7. Johan Christian Dahl: Pohled z Vaekero poblíž Christianiy, 1856, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johan\\_Christian\\_Dahl\\_Utsikt\\_fra\\_V%C3%A6ker%C3%B8n%C3%A6r\\_Christiania.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johan_Christian_Dahl_Utsikt_fra_V%C3%A6ker%C3%B8n%C3%A6r_Christiania.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013
8. Thomas Fearnley: Grindewaldský ledovec, 1838, in: <http://barber.org.uk/in-front-of-nature/>, vyhledáno 20. 5. 2013
9. Peder Balke: Stetind v mlze, 1864, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peder\\_Balke-Stetind\\_i\\_t%C3%A5ke.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peder_Balke-Stetind_i_t%C3%A5ke.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013

10. James Ward: Gordale Scar, 1812- 1814, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:James\\_Ward\\_-\\_Gordale\\_Scar\\_-\\_WGA25435.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_Ward_-_Gordale_Scar_-_WGA25435.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013
11. John Martin: The Last Judgement, 1853, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John\\_Martin\\_-\\_The\\_Last\\_Judgement\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Martin_-_The_Last_Judgement_-_Google_Art_Project.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013
12. John Martin: The Great Day of his Wrath, 1853, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:MARTIN\\_John\\_Great\\_Day\\_of\\_His\\_Wrath.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:MARTIN_John_Great_Day_of_His_Wrath.jpg), vyhledáno, 20. 5. 2013
13. John Martin: The Plains of Heaven, 1851, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John\\_Martin\\_-\\_The\\_Plains\\_of\\_Heaven\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Martin_-_The_Plains_of_Heaven_-_Google_Art_Project.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013
14. Joseph William Turner: The Fall of an Avalanche in the Grisons, cca mezi lety 1802- 1810. Reprodukce z knihy: Michael BOCKEMÜHL: J. M. W. Turner, Köln 2010, 15.
15. Joseph William Turner: Dolbarden Castle North Wales, 1800, in:  
<http://www.artfund.org/what-we-do/art-weve-helped-buy/artwork/7187/dolbadarn-castle>, vyhledáno 20. 5. 2013
16. Joseph William Turner: The Pass of Faido, 1843, in: <http://paintings-art-picture.com/paintings/wp-content/uploads/2012/06/14/Joseph-Mallord-William-Turner-Paintings-The-Pass-at-Faido-St.-Gotthard.jpg>, vyhledáno 20. 5. 2013
17. Joseph William Turner: Devil's Bridge, 1803,  
in: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-devils-bridge-st-gothard-tw1813>,  
vyhledáno 20. 5. 2013
18. Joseph William Turner: The Slave Ship, 1840, in:  
<http://www.wikipaintings.org/en/william-turner/the-slave-ship>, vyhledáno 20. 5. 2013

19. Joseph William Turner: Dutch Boats in a Gale, 1801, in:  
<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-dutch-boats-in-a-gale-the-bridgewater-sea-piece>, vyhledáno 20. 5. 2013
20. Joseph William Turner: Shipwreck, 1805. Reprodukce z knihy: Michael BOCKEMÜHL: J. M. W. Turner, Köln 2010, 25.
21. Joseph William Turner: Wreck of a Transport Ship, 1810, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shipwreck\\_turner.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shipwreck_turner.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013
22. Joseph William Turner: Snow Storm- Steam- Boat off a Harbour's Mouth, 1842, in: [www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530](http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530), vyhledáno 20. 5. 2013
23. Joseph William Turner: Hannibal Crosses the Alps, 1812, in:  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-hannibal-and-his-army-crossing-the-alps-n00490>, vyhledáno 20. 5. 2013
24. Joseph William Turner: Rain, Steam and Speed, 1844, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rain\\_Steam\\_and\\_Speed\\_the\\_Great\\_Western\\_Railway.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rain_Steam_and_Speed_the_Great_Western_Railway.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013
25. Joseph William Turner: Norham Castle in Sunlight, 1845, in:  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-norham-castle-sunrise-n01981>, vyhledáno 20. 5. 2013
26. Joseph William Turner: Regulus, 1837, in:  
<http://uploads6.wikipaintings.org/images/william-turner/regulus-1837.jpg>, vyhledáno 20. 5. 2013
27. Caspar David Friedrich: Das Eismeer, 1823- 1824, in:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_006.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_006.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013
28. Caspar David Friedrich: Žena v zapadajícím slunci, 1818- 1820, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-)

\_Woman\_before\_the\_Rising\_Sun\_%28Woman\_before\_the\_Setting\_Sun%29\_-\_WGA08253.jpg, vyhledáno 20. 5. 2013

29. Caspar David Friedrich: Křídové útesy na Rujáně, 1818, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Chalk\\_Cliffs\\_on\\_R%C3%BCgen\\_-\\_WGA08252.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Chalk_Cliffs_on_R%C3%BCgen_-_WGA08252.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013

30. Caspar David Friedrich: Poutník nad mořem mlhy, 1818, in:  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Der\\_Wanderer\\_%C3%BCber\\_dem\\_Nebelmeer.jpg/604px-Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Der\\_Wanderer\\_%C3%BCber\\_dem\\_Nebelmeer.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/Caspar_David_Friedrich_-_Der_Wanderer_%C3%BCber_dem_Nebelmeer.jpg/604px-Caspar_David_Friedrich_-_Der_Wanderer_%C3%BCber_dem_Nebelmeer.jpg),  
vyhledáno 20. 5. 2013

31. Caspar David Friedrich: Mnich na břehu moře, 1809, in:  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ab/Caspar\\_David\\_Friedrich\\_029.jpg/1024px-Caspar\\_David\\_Friedrich\\_029.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ab/Caspar_David_Friedrich_029.jpg/1024px-Caspar_David_Friedrich_029.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013

32. Frederic Edwin Church: The Andes of Ecuador, 1855, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederic\\_Edwin\\_Church,\\_The\\_Andes\\_of\\_Ecuador,\\_c.\\_1855,\\_HAA.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederic_Edwin_Church,_The_Andes_of_Ecuador,_c._1855,_HAA.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013

33. Frederic Edwin Church: Niagara, 1857, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederic\\_church\\_-\\_niagara\\_falls.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederic_church_-_niagara_falls.jpg),  
vyhledáno 20. 5. 2013

34. Frederic Edwin Church: The Heart of Andes, 1859, in:  
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/09.95>, vyhledáno 20. 5. 2013

35. Albert Bierstadt: Mount Hood, 1865, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert\\_Bierstadt\\_-\\_Mount\\_Hood.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Bierstadt_-_Mount_Hood.jpg),  
vyhledáno 20. 5. 2013

36. Albert Bierstadt: Mount Rosalie, 1867, in:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bierstadt\\_A\\_Storm\\_in\\_the\\_Rocky\\_Mountains,\\_Mt\\_Rosalie.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bierstadt_A_Storm_in_the_Rocky_Mountains,_Mt_Rosalie.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013

37. Antonín Karel Balzer: Velký Šišák, 1794, in:  
<http://duoppa.ff.cuni.cz/shared/files/prehled%20cz%20sylaby/47%20Malirstvi%2019.%20stoleti%20v%20Cechach.pdf>, vyhledáno 20. 5. 2013
38. Josef Navrátil: Alpská krajina v bouři, 1855. Reprodukce z knihy: Dějiny českého výtvarného umění 1780- 1890 (III/1), 132.
39. August Piepenhagen: Měsíční krajina, 1860. Reprodukce z knihy: Dějiny českého výtvarného umění 1780- 1890 (III/1), 135.
40. Alois Bubák: V Alpách, 1856- 1857. Reprodukce z knihy: Dějiny českého výtvarného umění 1780- 1890 (III/1), 366.
41. Adolf Kosárek: Bouře v horách, 1859, in:  
<http://duoppa.ff.cuni.cz/shared/files/prehled%20cz%20sylaby/47%20Malirstvi%2019.%20stoleti%20v%20Cechach.pdf>, vyhledáno 20. 5. 2013
42. Barnett Newman: Vir Heroicus Sublimis, 1950, in:  
<http://www.wikipaintings.org/en/barnett-newman/vir-heroicus-sublimis-1950>,  
vyhledáno 20. 5. 2013
43. Jackson Pollock: Autumn Rhythm, 1950, in:  
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.92>, vyhledáno 20. 5. 2013
45. Clyford Still: No. 1., 1957, in:  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/f6/Still\\_1957\\_D1.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/f6/Still_1957_D1.jpg), vyhledáno 20. 5. 2013-05-21
44. Mark Rothko: Green on Blue, 1956, in:  
<http://www.markrothkopaintings.org/green-on-blue-earth-green-and-white-by-mark-rothko/>
46. James Turrell: Spread, 2003, instalace v Henry Art Gallery v Seattlu, in:  
<http://www.preview-art.com/features/turrell.html>, vyhledáno 20. 5. 2013-05-21
47. Anish Kapoor: Leviathan, Grand Palais, Monumenta Paříž 2011, in:  
<http://landarchs.com/anish-kapoors-leviathan/>, vyhledáno 20. 5. 2013

